وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الحركة المسرحية في التسعينيات

عبد الناصر حسو

عبد الناصر حسو

الحركة المسرحية في التسعينيات

منشورات وزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقا
دمشق - ٢٠٠٨

الحركة المسرحية
في التسعينيات

مقدمة

بداية، قد يجد القارئ التباساً في هذا العنوان، لذا لابد من توضيحه، وتحديد مناحيه للتأسيس والبحث عليه في ما بعد، وهذا يتطلب منا أن نحدد مفهوم العنوان الذي يتألف من «الحركة المسرحية في التسعينيات في سورية» هنا، وماهية حدوده.

«الحركة المسرحية في التسعينيات في سورية» يعني أن المسرح ليس متجذراً في سورية بعد بمعنى ليست هناك ملامح مسرحية سورية كون ما قدم منذ أبي خليل القباني هو محاولات لتجذير وتأصيل الحركة المسرحية فيها وبالتالي إذا جاز لنا التسمية بالقول إنه جزء من الحركة المسرحية في الوطن العربي، وينطوي تحت هذا العنوان عدة أمور ليأخذ البحث معناه، فالمسرح في العرف العام هو، مجموعة نصوص مسرحية محلية منشورة وسيرورة هذه النصوص إما على شكل إعادة إنتاجها عن طريق عروض مسرحية تقدم على الخشبة، أو عن طريق مقالات كتبت على صدر الصحف والمجلات، ثم تأتي الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية والتاريخية للمسرح، رغم أن البعض يرى أن تاريخ المسرح هو تاريخ العروض المسرحية وليس تاريخ النصوص، هذا في ما يتعلق بالشق الأول، أما في ما يتعلق بالشق الثاني الذي تنضوي تحته العروض المسرحية التي قدمت في فترة التسعينيات في سورية تحديداً، فهو أيضاً ينقسم إلى قسمين، عروض قدمت عن نصوص محلية، وعروض مقتبسة أو مترجمة عن نصوص عربية أو أجنبية في سياق البيئة المحلية، ثم الدراسات والأبحاث التحليلية التطبيقية التي كتبت عن هذه العروض.

لم يتغير دور المسرح ومفهومه ووظيفته إلا في إطار تطور حاجات المجتمع إليه، إنما التكنولوجيا المستخدمة في العروض هي التي تطورت بشكل مذهل في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وهذا استدعى التطور في الكتابة المسرحية بشكل مغاير أيضاً، وكذلك تغير الخطاب المسرحي نتيجة التغييرات السياسية

والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والنفسية والعلمية، فأوحت هذه التغيرات الشكلية التي قد لاتطال بنية المسرح أحياناً، بأن مفهوم المسرح قد تغير أو في تغيير، وتالياً تغيرت نظرة رجال المسرح إليه، كما أن وظيفة المسرح، لم تطرأ عليها أي تغيير، بل بقيت كما هي منذ نشوء المسرح عند اليونان بالمفهوم العام، إلا أن الخطاب المسرحي المتكلس بدأ يتأرجح ما بين عرض وآخر منطلقاً من خصوصية التوجه إلى جمهور مفترض بلغة تنزلق إلى الخطابية المباشرة أحياناً، وأكثر الأحيان تخلو من السرد الدرامي وترضخ للثرثرة الكلامية، وأخرى لا ترمي عباءة الكلاسيكية والإنشائية عن نفسها في الوقت الذي لايسعى الخطاب إلى بناء لغة قلقة متواترة خاصة بالمرحلة، لكن بأدوات قد يتفق الجميع حولها على أنها أدوات (كلاسيكية) غير منهجية لاتمت إلى اللغة المسرحية السامية التي تأسست أصلاً في المعابد بمعنى سمو اللغة ودلالتها ورمزيتها وانزياحاتها وتكثيفها.

هناك معيقات حقيقية تواجه تطور المسرح في سورية لاستقطاب أكبر شريحة من الجمهور إليه كون الفضائيات (ليست الفضائيات سبباً أساسياً لإعاقة المسرح كما يدّعي الكثيرون، إنما هناك آليات الإنتاج والتمويل، والتوزيع..) تضخ يومياً العديد من البرامج المباشرة والحية والترفيهية وهي تقدم القليل من المعرفة والكثير من التسلية، لكن ألم يمل المتفرج من الترفيه والتسلية في الفضائيات؟ ألانجد أن عرضاً ما حقق نسبة عالية من المشاهدة إذا كان محققاً شروطه الإبداعي (المتعة والفائدة)؟ هل وجّه المسرحيون مثل هذا السؤال إلى أنفسهم دون أن يهتمون بالبحث في الجواب؟

بات المسرح فعلاً إنسانياً مقتصراً على النخبة المسرحية فقط بعد تجارب المسرح التجريبي (بداية عولمة المسرح، وصعود نمط واحد في الأسواق الثقافية) والاعتماد على اللوحة التشكيلية (رقص، وغناء واستعراض..) أكثر من اعتماده على النص والفكرة والمقولة عندما توقف الكاتب المسرحي عن الكتابة، وهذا ما أعرض الجمهور الواسع عن ارتياده إلى المسارح، أي أصبح المسرح حالة فنية غير مفهومة لجمهور واسع بل تخص النخبة المثقفة، وهذا لا يعني البساطة في طرح المواضيع، ولا يعني استقطاب أكبر عدد من المتفرجين إليه بعد أن كان المسرح

يشكل حالة ثقافية وطقساً اجتماعياً.

بالنسبة لفترة التسعينيات التي نتناولها هنا لا يمكن عزلها عن سابقتها ولاحقتها، فهي فترة ممتدة إلى ما قبل التسعينيات وإلى ما بعد التسعينيات من حيث التأثير والتأثر والتبادل رغم عدم وجود تواصل للذاكرة المسرحية بين الجيل الجديد والجيل القديم، بل هناك قطيعة شبه تامة بينهما أي أن الجيل الجديد قتل أباه الثقافي وهو يعيش الآن من دون إرث ثقافي، وهذا التقسيم ليس حدوداً فاصلة بين مرحلتين بقدر ما هو تسهيل للباحث والقارئ معاً للغوص في ما نشر وعرض حول نشاطات المسرح وفعالياته مع مراعاة رياح البَعد، والقَبل.

يلاحظ المتابع أن هناك تراجعاً كبيراً في النصوص المسرحية المنشورة محلياً في فترة التسعينيات، وهذا التراجع يعكس على أداء المسرح وعروضه ونشاطاته وفعالياته بشكل عام. عندما تزدهر النصوص المسرحية المحلية، يتقدم المسرح باتجاه نهضة جديدة في البنية الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، وعندما تتراجع حركة النشر، يتحول المسرح إلى ترف فكري يخص النخبة المثقفة فقط، وهذا ما لاحظناه في مرحلة التسعينيات وخاصة في النصف الثاني منها بحيث لم نجد نصوصاً مسرحية محلية منشورة ومعروضة، وما كان منشوراً لا يمت إلى إستراتيجية أو منهجية مسرحية أو ثقافية، ولا إلى حالة عرض مسرحي إنما هي تجارب لاستمرارية هذا النوع الفني إذا استثنينا كتاب جيل الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

واقع المسرح في التسعينيات

تشكل العروض المسرحية، الذاكرة الثقافية، والمشهدية البصرية للمتفرجين والمهتمين ورجال المسرح معاً. وقد كانت هذه الذاكرة وتلك المشهدية في اتصال وتواصل مستمرين مع الفترة الماضية (تجارب المسرح السوري السابقة لفترة التسعينيات)، ومع المسرح الآخر (نصوص المسرح الأوروبي والياباني والصيني التي عرضت من خلال رؤية سورية والعروض الزائرة له) زمانياً ومكانياً دون قطيعة، لكن فترة التسعينيات أحدثت قطيعة فنية وثقافية واجتماعية مع التراث الثقافي السابق لهذه المرحلة.. وبالتالي رفضت عروض هذه الفترة أو ألغت العروض السابقة عليها أو ربما تم تجاهلها، وبدأت تؤسس لنفسها مرحلة جديدة ضمن أطر ثقافية وأحياناً نخبوية لا تلامس متفرج اليوم ولاتمت بصلة للمراحل التالية كأن يكون المضمون لايناسب البيئة والمتفرج رغم جودة الأداء التمثيلي والمتعة البصرية بسبب سيطرة اللوحة التشكيلية والبصرية على النتاج الفني، لكن حقيقة الأمر أنه لا يمكن إنتاج عرض مسرحي ما بمعزل عن عروض سابقة أو لاحقة لتلك الفترة، ولا يمكن فصلهما عن الذاكرة الجماعية للمجتمع ضمن المشهد الثقافي في العام كون المسرح ابن الحضارة الإنسانية، فهو ينتمي إلى هذه الحقبة الزمنية تحديداً مستفيداً الإرث الإنساني ومن التقاليد المسرحية، ويعكس في عروضه بيئة معينة هي البيئة التي ينتمي إليها العرض (المخرج، المتفرج) ويرصد أيضاً أحداثاً وقضايا وأموراً عديدة تخص المجتمع أولاً، وتلامسه ثانياً، فهو يتأثر ويؤثر ويتفاعل مع كل ما يحيط به من الأحداث والتطورات والمتغيرات التي تحدث باستمرار في العالم، وخصوصاً على المستوى الداخلي للفرد، وعلى مستوى تغيير بنية المجتمعات ضمن أطر جديدة تناسب البيئة، وبالتالي فهو متجدد كونه يواكب الأحداث الراهنة، ويلامس متفرج اليوم الذي ينتمي إليه المخرج والمتفرج بالضرورة، ومحققاً شرط المسرح الدرامي أو الملحمي، وبالتالي يحقق الجزء الأخير من العملية الإبداعية، نحن/ الآن/ هنا.

وطالما أن المسرح حالة تفاعلية (بين المخرج والكاتب من جهة وبين الطاقم الفني والمجتمع من جهة أخرى) ونتاج ثقافات متعددة (علاقة المسرح بالواقع اليومي والتاريخي، والحضاري)، وجهد جماعي (رؤى المخرج ومصمم الديكور والإضاءة والأزياء والموسيقى..)، فهو يتأثر ويؤثر في بنية المجتمعات ويستجيب لاحتياجاتها الراهنة ويرصد شبكة العلاقات الدرامية/ الإنسانية، ولا يمكن أن يكون بريئاً كما يتمنى له البعض أن يكون لأن «البراءة، مسألة دحضتها نظرية التناص والتفاعل الحضاري منذ زمن مضى». لذا كان من الضروري أن تشكل العروض المسرحية التي قدمت على خشبات المسارح في دمشق، حلقة تواصل مستمرة في ما بينها منذ بداية ازدهار الحركة المسرحية مع تأسيس الفرقة القومية للتمثيل في بداية الستينيات وحتى الآن وهذا الاستمرار بالضرورة يعطي التطور والتقدم، لكن هذا لا يعني نكران جهود المسرحيين السابقين لمرحلة الستينيات وأثرهم على الحركة المسرحية اللاحقة، فلولا جهود الرواد الأوائل ولولا إبداع تلك المرحلة، لما تشكلت نهضة مسرحية ونهضة تلفزيونية في ما بعد، ولما انضوت الفرق الخاصة في الخمسينيات والستينيات تحت لواء المسرح القومي، وفرقة الفنون الدرامية للتلفزيون، ولما تشكلت ظاهرة مسرح الستينيات والسبعينيات، ولما وصل المسرح إلى عصره الذهبي رغم اتهام البعض لتلك المرحلة بأنها مرحلة المسرح البرجوازي لأنه كان يستقطب متفرجاً برجوازياً بشكل مجازي، ويكرس سلطته من خلال مواضيعه التي كان يطرحها.

بعد أن انضم إلى المسرح القومي مجموعة من الفنانين والكتاب المسرحيين المحليين (سعدالله ونوس، فرحان بلبل، وليد إخلاصي، ممدوح عدوان، مصطفى الحلاج، رياض عصمت، أحمد قبلاوي...) لدفع عجلة الحركة المسرحية إلى الأمام بمساعدة المخرجين الذين كانوا يحملون مشروعاً وطنياً وقومياً فنياً للنهوض بالمجتمع (علي عقلة عرسان، أسعد فضة، خضر الشعار، إبراهيم صنوبر، حسين إدلبي...)، وينتمون إلى اتجاهات أيديولوجية وفنية متعددة، بعد قدومهم من الأكاديميات العربية والأوروبية، ومازلنا نقتطف ثمار تلك المرحلة نصاً وتمثيلاً وأحياناً إخراجاً إلى الآن.

امتاز رواد تلك المرحلة بثقافتهم البرجوازية التي تلبي «إرضاء طبقة معينة من المجتمع، ليست هي الطبقة الشعبية، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل، ولو أن تلك البدايات استمرت لانتهت إلى مسرح ذي خصوصية وهوية تميزه عن بقية المسارح العالمية» كما يقول الباحث سلمان قطاية في «مجلة المعرفة» 1972/ ص 23، لكنهم قدموا نصوصاً من مختلف الاتجاهات الفنية والفكرية، ليؤسسوا مسرحاً ينتمي إلى هذه البيئة ويتسم بسمات قومية، فكان المسرح القومي والمسرح الشعبي والمسرح الحر والمسرح العمالي والجامعي والمسرح المدرسي... إلا أن عدم وجود أرشيف وتوثيق لتلك العروض أحدث قطيعة مسرحية ما بين الأجيال السابقة واللاحقة وبات الجميع يبحث عن صيغ وأشكال مسرحية أوروبية بصبغة محلية، وهذه ليست مذمة طالما هي الصيغة الأكثر تداولاً وانتشاراً في معظم الدول العربية، رغم البيانات المسرحية التي كانت تبحث عن أشكال ومضامين عربية وشرقية منها الحكواتي وصندوق الدنيا والسامر واللجوء إلى التراث والانثربولوجيا والاحتفال وربط الأشكال ببنية المجتمع العربي مثلاً.

حتى نتناول الحركة المسرحية في مرحلة التسعينيات في سورية (سنوات العجاف كما يحلو للبعض أن يصفها) لابد لنا من الخوض في الظروف التي رافقت تلك المرحلة وما قبلها، من انكسارات واخفاقات وهزائم وتراجعات وتصدعات وانتكاسات على مستوى وعي الفرد والمجتمع معاً وبالتالي أحدثت تغييراً في بنية المجتمع، ولابد أن نتطرق بداية إلى مجالات المعرفة التي ساعدت في أن يقتصر العرض المسرحي على مجموعة من النخب المثقفة، والدخول إلى الأطر الجمالية والفكرية التي تبعد المسرح عن المجتمع بعد القطيعة مع الأبوة الثقافية أو ربما قتلها رغم أن المسرح ساهم منذ نشأته في تنشيط وتفعيل وتحريك الحراك السياسي والاجتماعي والثقافي والتنويري، بغض النظر عن الاختلاف في وجهات النظر حول أهمية المسرح وضرورته، ورغم تعددية زوايا الرؤية إليها، فأصابع الاتهام وجهت إلى العروض التي غلب عليها طابع الشكل على المضمون أو بالعكس، وأصبح العرض لوحة تشكيلية أو تزيينية، أو جيستات جسدية أو حركات أكروباتية راقصة بمساعدة التكنولوجيا العلمية الحديثة باستخدام الإضاءة التي حلت عملياً

مكان الديكور وتغير الأزياء دون الاهتمام بالنص المسرحي الذي يحمل فكراً وفناً كمرجعية للعرض، إلا أن البعض رأى أن المسرح في هذه المرحلة توجه نحو الاحتراف، ولم يعد يقتصر على الجمهور المحلي الذي يبحث عن قضايا تلامسه وحده فحسب، بل انطلق إلى العالمية (العولمية) بفضل مواضيعه الإنسانية الغنية التي لاتمت إلينا بصلة، ودلالاته المتعددة، وأشكاله المستمدة من التراث العربي والعالمي، وبالتالي لم يعد هدفه السعي إلى خلق مسرح عربي أصيل، أو البحث في وهم التأصيل والهوية كما كانت الدعوات والبيانات المسرحية تنادي بها في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، لأنه نتيجة حتمية أن يكون المسرح أصيلاً ومحققاً معادلة الهوية والانتماء طالما هو مسرح إنساني، يستمد تقاليده وقوانينه من المحيط الذي يعيش فيه، ويتناول الأحداث الكبرى والمصيرية للأمة العربية لما يحيط به، ويواكب أحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة من (الصرعات) و(الموديلات) والاتجاهات والمدارس المسرحية، لكن هل يمكن الانطلاق نحوالعالمية من دون الاعتماد على المحلية؟

وبالتالي لا يمكن لهذا المسرح أن يجذب إليه المتفرج العادي، ولا حتى القارئ بشكل عام، بل يحاول إغراء النخبة من مثقفي المسرح فقط، (لا خير للمسرح إن بقي محصوراً في دائرة النخبة، سليمان الشيخ، كتاب العربي، المسرح بين النقل والتأصيل) وتوجت هذه الآراء بمسرح يعتمد على سيناريو الصورة والتعبير الحركي (لغة الجسد) الذي أضاق الخناق بشكل كبير على النصوص المسرحية وتمخض عن ذلك ولادة مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة والتخلي عن مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي كان يسعى إلى خلق حالة اجتماعية، وثقافية، رغم اختلاف المبررات حول توقف مهرجان دمشق المسرحي، إذ يقول الدكتور نبيل حفار «كان هناك التفات قوي للكتابة بالعامية في كل البلدان العربية، في المغرب العربي ومصر ولبنان والعراق، لذلك كانت الفكرة الأساسية من إقامة المهرجان هي التشجيع باتجاه الكتابة باللغة العربية الفصحى، لأن أحد شروط المهرجان كانت الكتابة بالعربية الفصحى، غير أن المصريين لم يتقيدوا بهذا الشرط على اعتبار أن مسرحهم أقوى مسرح في الوطن العربي وأن لهجتهم

معروفة نتيجة السينما، ونتيجة الإذاعة، فإذاعتهم كانت قوية جداً، ولايوجد أحد في الوطن العربي لايفهم اللهجة المصرية، لأنها عملياً كانت تلي العربية تماماً، حتى أن روايات ومسرحيات كتبت بالعامية ونادراً ما كتبت بالفصحى».

إذاً، كان المهرجان وعاءً لاحتضان اللغة العربية الفصحى أمام التيار الذي كان يحاول استخدام المحلية في العروض، وصرحت وزيرة الثقافة آنذاك الدكتورة نجاح العطار «إذا كان العرض ناضجاً فنياً وباللهجة المحلية ويستحق تقديمه فلا مانع أن يقدم، وإذا كان مستواه عادياً فلا نريده» حتى إن كان باللهجة المحكية، إلا أن البعض رأوا أن اللهجة المحلية أقرب إلى مزاج المتفرج وإحساسه من اللغة الفصحى وخاصة بعض المسرحيين السوريين والمخرجين اللبنانيين والمصريين، والمغاربة، حتى تم قبول بعض العروض باللهجة العامية، ومن ثم أصبحت اللهجة المحلية هي الطاغية في العروض السورية في التسعينيات، حتى أن الممثلين لايحبذون العمل في عرض تكون لغته فصحى، ومع عودة مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام 2004، كان من المفترض أن يكون هناك مبررات لعودته في ظل المتغيرات الجديدة التي طالت العالم، وإعادة صياغة المسرح والأسئلة التي تدور حوله في الوقت الراهن، والتحديات التي يواجهها المسرح في الألفية الثالثة بعد انتشار الفضائيات والانترنت ووسائل الفرجة الحديثة والتعامل مع كل أشكال الفرجة بصيغ حديثة تنتمي إلى الواقع الحالي، وإلا فما معنى هذه العودة؟.

الحركة المسرحية تتراجع وتتعثر في كل عرض مسرحي يرفع الستار عنه (يمكن للمتابع أن يلاحظ ذلك ليس في سوريا فحسب بل في الوطن العربي كله)، رغم أن البعض يتفاءل كلما رفع الستار عن عرض مسرحي بغض النظر إن كان العرض يحقق شرطه الإبداعي والدرامي أم لا، مبررين أن الكمية لابد أن تفرز نوعية جيدة من العروض. لكن ألم يتجاوز المسرح في سورية إشكالية الكمية وعمليات الفرز؟ ألم يشكل هذا التراكم من العروض تقاليد مسرحية؟ هل يتوجب عليه أن يجرب في كل مرحلة، أو أن ينطلق من نقطة الصفر في كل مرة خاصة بعد أكثر من قرن ونصف قرن على مرور أول عرض مسرحي في الحضارة العربية؟.

من هنا نجد أن القطيعة بدأت بشكل كامل بين الأجيال، ولم يعد الجيل

الجديد يهتم بما أبدعه الأقدمون أو ربما يتجاهلون إبداعاتهم، أو قد لا يجدون فيه لمحات إبداعية (مازال الجيل الجديد لايعرف المشاريع الوطنية الكبرى والهموم السياسية التي تلامسه)، وبالتالي أودت محاولات التأسيس والتأصيل المتكررة بالفشل.

المسرح عندنا بشكل خاص لازال يفتقد إلى التقاليد الإبداعية التي كانت سائدة، ويفتقر إلى مقومات الحوار الديمقراطي وإلى «العقلية الدرامية»، وتفتقر الحركة المسرحية إلى الغنى في الأجناس المسرحية، وإلى جهات التمويل والإنتاج والتنوع في الرؤى والأشكال والأساليب والأنواع المسرحية (المسرح السياسي، المسرح الغنائي، المسرح الاستعراضي «الشعبي»، المسرح الراقص والمسرح التعبيري الذي بدأ نشاطه في السنوات الأخيرة..)، فاقتصر المسرح في سورية على نوع واحد من العروض المسرحية هو المسرح الملتزم والجاد، وهل كان المسرح في يوم من الأيام غير جاد؟ وهل الأنواع الأخرى من الفن المسرحي غير جاد؟ ما هو مفهوم الجاد؟ هل المفهوم يلغي عملياً الهزل أو الكوميديا، والاستعراض كما يفهم البعض؟، فللمسرح «أكثر من وسيلة تعبير وأكثر من جنس أو نوع فني، كان ينظر إليه باعتباره فضاءً ومنبراً ورسالة، وكان الكاتب يرى في كلماته شيئاً يشبه الانتفاضة أو العصيان أو لهيب الثورة على الظلم والفساد والعبودية، كان المسرح غارقاً في السياسة، ثم جاءت المتغيرات وتهمشت القضايا، وتراجعت الشعارات، وانطفأت الأحلام وبدا عصياً على التحقق» أزمة الكتابة المسرحية العربية الدكتور نديم محمد، ص 15، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب عام 1996، فمثلاً غاب المسرح السياسي الذي كان منتشراً على خشبات المسارح في سوريا، وقلما نجد عرضاً مسرحياً كوميدياً، تختص بالكوميديا السياسية (رغم بعض التجارب التي لم تتوفر فيها شروط المسرح الكوميدي)، ولا يعرف المتفرج إلا المسرح الملتزم بقضايا المجتمع الذي يعبر عن صوت واحد، وهو مسرح جاد رديف للسياسة، وهل الكوميديا ليست رديفة للسياسة رغم انتشار الكوميديا التهريجية التي هدفها إضحاك المتفرج، أو انتزاع القهقهة من الحناجر، وهو عملياً يضحك على المتفرج، ثم انتشار المونودراما (يعتبرها البعض بأنها نوعاً من «ترف فكري»

رغم إقامة مهرجانات لها في العالم الغربي والعربي وأيضاً في سورية، هل المونودراما حاجة من حاجات المجتمع وتؤسس لبنيته؟ وهل تناسب الشخصية العربية في هذه المرحلة المتشرذمة؟) بشكل مكثف على الخشبات لأسباب تتعلق بالتكلفة أولاً، وعدم إيجاد ممثلين يعملون في المسرح، وليست لها علاقة باحتياجات المجتمع، أو رؤية المخرج أو غيرهما من أسباب وجودها...

المونودراما فن مسرحي شقي متمرد على حركة المجتمع، اتخذ المعبد مستقراً له بداية، ثم شن هجوماً عليه، إنه فن متردد، متنقل، قلق يتعلق بالإنسان القلق كونه مطروداً من المنصات، باحثاً عن نواصي أكثر قلقاً للبوح والتعبير عن الذات الإنسانية المتفردة برواية حكاية إنسان عانى كثيراً.. المونودراما نشاط يثير المتعة لدى المتفرج أحياناً لاستعراض مهارات الممثل الوحيد الذي يسرد حكاية بجسده.

رغم أن المونودراما لم تظهر مكتملة في أوروبا إلا مع الحركة الرومانسية في القرن الثامن عشر إلا أن جذورها قد نجدها على شكل مونولوجات طويلة في بعض المسرحيات الشكسبيرية، وفي المسرح الاليزابيثي بشكل كثيف كتقنية درامية، حيث يواجه الفرد مصيره، إلا أن التيار الكلاسيكي حارب النزعة الفردية في عصر النهضة وخنقها، لكن التيار الرومانسي الذي اجتاح أوروبا نادى بالثورة على التقاليد وقدّس فردية الفرد، فعادت المونودراما كشكل فني يدعو إلى التفرد والتوحد مع الفرد وتحولت إلى فن بتأثير من الثورة الفرنسية التي أحدثت تغييراً في الحياة السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية، وانعتقت الشخصية المسرحية من أسر البلاط إلى ساحات قلقة متوترة، ومع تعاظم الثورة الصناعية وتحول كل شيء إلى مجتمع استهلاكي تحول الإنسان إلى شيء وسلعة في سوق العمالة، تقاس أهميته بما يملك من قدرات عضلية، وبالتالي أصبح هذا الإنسان معزولاً عن محيطه ومغترباً عن واقعه الاجتماعي والإنساني، وراح يتحدث مع نفسه بدلاً من التحدث مع الآخر الذي غاب عنه كلياً، وكان لرجال المسرح في سورية أن يتبنوا المونودراما نوعاً مسرحياً وافداً أو مستنبتاً من البيئة السورية.

قدم المسرح التجريبي في سورية أولى تجارب المونودراما في «يوميات مجنون» لـ غوغول من إعداد سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر وتمثيل أسعد فضة ويعد

الباحثون أنها أول مونودراما في الوطن العربي، ورغم الاستحسان الذي لاقاه العرض إلا أن التجربة لم تستمر كونها قُدمت في إطار شكل من أشكال التجريب والبحث عن صيغ وأشكال جديدة لاستقطاب متفرجين جدد إلى المسرح، وبعد عدة سنوات كتب ممدوح عدوان أولى مونودراماته «حال الدنيا» وأخرجها ومثلها زيناتي قدسية لفرقة مسرح «أحوال» المسرحية وقد حاول عدوان وقدسية استنباط لون جديد من ألوان المسرح الدرامي ووضع أسساً لهذا الفن في سورية بما يناسب المجتمع السوري.

انتشرت المونودراما بشكل واسع في تسعينيات القرن العشرين لظروف اقتصادية تتعلق بالتكلفة الإنتاجية، وظروف اجتماعية تتعلق بانكفاء الفرد وتشرذمه وانعزاله، وظروف سياسية بعد الانكسارات والهزائم التي لحقت بالمجتمع والمتفرج معاً وخاصة بعد حرب 1982 ودخول الجيش الإسرائيلي مدينة بيروت، وظروف نفسية حيث الانكسار على مستوى أحلام الفرد، مما أدى إلى لجوء الإنسان-الفرد إلى نفسه خارج إطار الجماعة، وبات الإنسان يبحث عن خلاصه بشكل فردي.. وبإحصائية بسيطة يلاحظ المتابع أن ما كُتب من نصوص مونودرامية في الفترة الأخيرة قد يفوق النصوص المسرحية التقليدية، وخاصة بعد إقامة مهرجانات دولية ومحلية لهذا الفن الذي فرض نفسه على المجتمع بقوة،!! وبالتالي فالمسرح ابن بيئته ويعكس في إبداعه نبض الشارع ويستنبط قوانينه من المحيط نفسه .

لعل من الأمور الواضحة أمامنا أن المشكلة ليست في المسرح كرسالة حضارية، ولا كسلوك إنساني، ولا كفعل درامي يجسد على الخشبة، بل المشكلة تكمن في المسرحيين أنفسهم بالدرجة الأولى، في خطابهم المتكلس وطريقة تفكيرهم واستسهالهم في التعامل مع القضايا الحساسة ورؤيتهم إلى الحياة والفن أكثر مما تمس القوانين الرقابية والاجتماعية، وهل كان المسرح لايعاني في تاريخه الطويل من قلة الموارد وصرامة الرقابة! لماذا لايرفع المسرحيون سقوفهم في تجربة حرية التعبير والديمقراطية؟ رغم أن القوانين بشكل عام بمثابة إعاقة للحركة المسرحية إلا أنها ليست بالمستوى الذي يتخيله المسرحيون،(لم يسجل المسرح منذ تأسيسه

حتى الآن أي منع للعروض المسرحية إذا استثنينا عرض «حلظلظ بظاظا» للمخرج محمد الطيب لأسباب فكرية، و«ليل العبيد» للكاتب ممدوح عدوان من إخراج نائلة الأطرش في المسرح الجامعي، ومسرحية «توراندوت» ترجمها الدكتور نبيل حفار)، وتتعلق أيضاً بظاهرة العزوف عن الفعل المسرحي، وعدم ارتياد المتفرج إلى العرض كما يعلن المخرجون في كل مناسبة، وهجرة الفنانين إلى مهن أخرى كالتلفزيون، أو إلى أعمال فنية أخرى، وهي مسألة تبريرية لستر الإخفاقات والفشل والعجز في البحث الجاد عن أشكال ورؤى مبتكرة، ولعدم إمكانية جذب المتفرج إلى المسرح، وتقديم عروض تقدم المتعة والفائدة بعيدة عن لغة الخطابات والشعارات، وعدم مواكبة التطورات التي تحدث في العالم، وإن تناولها العرض المسرحي فهو يتناول بسذاجة وسطحية، وبالتالي تكرست حالة القطيعة مع العمل المسرحي عندما أجهضت المشاريع الثقافية، وازدادت الهموم الوطنية، وبات واضحاً أن جيل التسعينيات فتح عينيه على نماذج مسرحية سائدة ومكرورة وربما مهزوزة، مما أدى إلى أن هذا الجيل فك ارتباطه مع المسرح باعتباره مضيعة للوقت والجهد في ظل المتغيرات والمستجدات التي تطال المنطقة العربية والعالم.

من هنا يمكن القول إن الأجيال المسرحية في حال قطيعة تامة مع تراثه المسرحي وإن بدأ، فهو يبدأ من نقطة الصفر، لا من حيث وصل إليه السابقون، وهذه هي حال معظم من يعمل في المسرح. فكل بداية وكل إنطلاقة، هي من لحظة (الصفر) البداية، ما يعني هو إلغاء أو إقصاء التجربة الإنسانية السابقة عليه، وقد يكون السبب، جهل الجيل الجديد بما أبدعه الجيل القديم، أو قد يكون إلغاءً للآخر برمته، والإلغاء سمة هذه المرحلة. المسرحي يبدأ من الصفر في أول تجربة كانت له، وهو عملياً يلغي تجارب من سبقوه في المراحل السابقة بدلاً الانطلاق من نقطة التوقف، وتكريس ما أبدعته الفترات السابقة عليه، ولعل عدم الاستمرارية في الممارسة والنقد هو الذي أوصل المسرح إلى النفق المظلم، نفق الأزمة، واجترار القضايا الخاسرة، فضلاً عن غياب الاستراتيجية الثقافية، ومصادر التوثيق والأرشفة والدراسات التاريخية والنقدية، لذلك يجد الجيل الجديد نفسه جاهلاً بكل ما أنتجته المرحلة السابقة من عروض ومسرحيات ونقد وتنظير وحتى بيانات

لمسرح عربي، وحدثت القطيعة مع التراث المسرحي في الوقت الذي تسعى فيه الحركة المسرحية إلى التواصل ليس مع الثقافات الأخرى، فحسب بل مع المتفرج الذي من أجله ينتج العرض ومع المسرحيين الذين من المفترض أن يطلعوا على تجارب الجيل السابق.

إن مسألة انعدام الاستمرارية للأجيال داخل المسرح ككيان هو ما أدى إلى تبعثر التجارب وتشتتها، فكان من المفترض أن يستقل المسرح بذاته عن كل وصاية من شأنها أن تكبح انطلاقته نحو الأفضل، وهي ظاهرة سلبية، وبدأت انعكاساتها تظهر على الممارسة المسرحية وعلى الساحة المسرحية في التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، رغم وجود بعض التجارب الهامة التي حاولت أن تقدم عروضاً متميزة، لكنها تجارب متبعثرة هنا وهناك وتتطلب احتواؤها ضمن أطر ثقافية واجتماعية وربما مؤسساتية .

هذا يعني أن المسرح عندنا بلا ذاكرة في ظل غياب التواصل مع التجارب القديمة وانعدام الاستمرارية بين الأجيال والقطيعة التي حدثت في التسعينيات مع الإرث الثقافي، فضلاً عن غياب توثيق وأرشفة الأعمال القديمة مما جعل العرض يبحث عن مخرج وممثلين ومتفرجين، وهذا ما حوّلت الأعمال في ما بعد إلى أعمال متناثرة هنا وهناك دون رابط منهجي، أو منحى فكري وعاطفي ووجداني في ما بينها .

إن ما يعيشه العالم اليوم من متغيرات جذرية، ومن تحولات في بنية المجتمعات، ومن انزياحات فكرية، واستبدال المواقع، وتسطيح الفكر وتعويمه، يضع المسرح أمام اختبار ينصبّ حول هوية وجوده، أو حول مبررات استمراره، وكذلك يضعه في مواجهة حقيقية أمام هذه المتغيرات، ولكن هذا الظرف يستدعي التعبئة الوطنية، والسياسة الثقافية، إلا أن مشكلة المسرح تكمن في غياب استراتيجية ثقافية بعد أن تجاوز التأسيس واحتار في ردهات البحث عن الهوية والتأصيل والتجذير إلا أنه لم يتحلى بحثه عن المدهش والغريب في الأشكال والشخصيات وأحياناً عن الجرأة في طرح الموضوعات والأشكال التجريبية التي تسقط في خانة الغموض وضبابية الرؤية، إنها حالة مسرحية، مخرج يحب المغامرة والبحث والاجتهاد، لكنه يعجز

عن طرح أسئلة الواقع بامتياز لأنه لم ينطلق من الواقع بل انطلق من فكرة ذاتية تؤرقه في الخيال ولاتمت للواقع، كأن يقدم عرضاً راقصاً ثم يتهم الجمهور بأنه لم يتعود على هذه النوعية من العروض مثلاً.

وهنا يمكن طرح علاقة المسرح بالمجتمع، وهي علاقة مترابطة بالواقع وبالمتخيل في آن، والبحث في هذه العلاقة يقتضي تأكيد العلاقة القائمة بين المجتمع والمسرح، وطالما أن الممارسة المسرحية ناتجة عن الجهد الدائم والمتداخل بين مجموعة من المبدعين مثل الكاتب والمخرج والممثلين والمصممين والمتفرج لإنتاج عرض مسرحي، فمن الضروري أن يشكل المسرح نسيج المجتمع، يؤكد جون ديفيك أنه للبحث في العلاقة بين المجتمعات والتجارب المسرحية، لابد من طرح أسئلة تتعلق بطبيعة العلاقات بين نسيج الحياة الاجتماعية والمواقف المعروضة على الخشبة، وكذلك بطبيعة العلاقات المركبة الموجودة التي تنتمي إلى عالم المسرحية، قال الألماني فريدرتش شيللر بأن التراجيديا الأغريقية علمت الإنسان الأغريقي ممارسة حريته، هل يمكن للمسرح السوري أن يكون معلماً للإنسان السوري؟.

كان رصد واقع المجتمعات من أولويات كتاب المسرح الذين يريدون إثارة اهتمام متفرجيهم، وهذا نجده في نصوص سعدالله ونوس مثل «الفيل يا ملك الزمان»، و«حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، ونصوص ممدوح عدوان «سفربرلك»، «الغول» وكتابات فرحان بلبل، ووليد إخلاصي ومصطفى الحلاج وغيرهم كثيرون في فترة سابقة، وهذا يؤكد توطيد هذه العلاقة منذ التجارب الأولى في اليونان القديمة. فالفن بطبيعته محاكاة للواقع إلا أنه يستحيل أن تكون هذه المحاكاة كاملة، وبالتالي ظهر قواعد وأعراف للفن طالما أنه لعب واللعب لايتم من دون قواعد وأعراف.

إن الكاتب المسرحي يريد من خلال تداخل الواقع بالمتخيل أن يعلّم المتفرجين وأن يسليهم ويقترح عليهم حقيقة ما هي حقيقتهم ليس من بالضروري أن تكون حقيقة ثابتة ومطلقة، ولا أن تكون ملتقطة كما تلتقط الصور الفوتوغرافية (نسخ مستنسخة عن الواقع) بل هي حقيقة نسبية صالحة لفترة زمنية معينة، المهم أن يستمد بعض عناصرها من ظروف الحياة اليومية، ولا يشكل الواقع في المسرح إلا مشروع حياة بالفعل، والواقع ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما المتخيل فهو الذي

يحول هذه الدعوة إلى وجود بالفعل على الخشبة.

من المفترض أن تكون هوية المسرح في أساسه، إنسانية، عالمية، وفرجة جمالية وصورة بصرية جميلة. فالبحث عن صيغة فنية مميزة للمسرح لم يكن هاجس المسرحيين في الفترة الأخيرة، بقدر ما هو تسجيل نشاط مسرحي في الوقت الذي لا يمكن الحديث عن الموضوعات وعن الخطاب المسرحي بمعزل عن الواقع اليومي.

سيبقى المسرح على حاله ما لم نطمح إلى فتح الحوار وإثراء النقاش الجاد فيما بين المسرحيين أنفسهم وما بين المسرحيين وبين المتفرجين، وتكريس التنوع وتعميق الجدل حول القضايا المثارة على اعتبار أن المسرح رافد مهم لكل التيارات والمدارس والمذاهب والطموحات التي تفرزها بنية المجتمعات، ومن خلال هذه القضايا يمكن الوصول إلى صيغة مبتكرة للحياة وتطورها وفتح آفاق مستقبل البشرية، وتحريك البحيرات الساكنة والدخول إلى الأماكن المحرمة والعصية على الفهم في الثقافة والفن وفي كافة مجالات الحياة للوصول إلى صيغة تناسب هذا الواقع.

إن المتابع للحركة المسرحية في سورية يقف حائراً أمام ما توصل إليه المسرح السوري في السنوات الأخيرة من تراجع وانتكاسات وإخفاقات على كافة الأصعدة، وغابت عنها الأعمال الجادة والمهمة التي تلامس بنية المجتمع السوري وتعاظت المشهديات البصرية على حساب القيم الروحية، ولم ترتق هذه الرؤية الفكرية إلى مصاف الإبداع الإنساني، حيث وقعت العروض التي قدمت على الخشبات طوال هذه السنوات تحت سيطرة الاقتباس والإعداد من القصص والروايات والقصائد الشعرية وحتى الإعداد عن المقالات الصحفية تحت مسميات مختلفة مثلاً مسرحة الشعر، ومسرحة الرواية، ومسرحة الحادثة من دون أن يحدد لنفسه أهدافاً معينة، ولم تخل عملية الإخراج من الرؤى الساذجة والأشكال المجترة، وتالياً كان من المفترض أن تعلن الحركة المسرحية إفلاسها عن إنتاج أي قيمة ثقافية وطنية واجتماعية، كونها لم تقدم مشروعاً، نهضوياً، ولا تنويرياً ولا مسرحياً، ولا اجتماعياً على المستوى الوطني، أو على المستوى العالمي، أو على

المستوى الإنساني في تلك المرحلة، رغم هذا، تحاول بعض الأيادي البيضاء أن تحقنها بجرعات إسعافية لإيقاف هذا التراجع والإسهام في تطويره، حيث شكلت بعض التجارب المتبعثرة هنا وهناك نقاطاً مضيئة في تاريخ المسرح السوري في الأونة الأخيرة.

وبناء على هذا، لا بد أن نسجل هنا بعض النقاط التي قد تسهم في تنشيط الحركة المسرحية حاضراً ومستقبلاً، ولا يمكن إغفالها إذا كنا جادين في إصلاح (ما أفسده الدهر) كما يقول المثل.

أولاً، لابد أن نشير إلى افتقاد الرؤية الفنية المتميزة، والطريقة التي تعبر بها عن هذه الرؤية، فهذا المسرح مازال يهيمن عليه الرؤية الضبابية، ويمكن القول إن أشكال المسرح تغير كثيراً في التسعينيات حتى أن المتابع يلاحظ أن أغلب النصوص يفتقر إلى البناء الدرامي وإلى الشروط المميزة، كالصراع المتوازن والفكرة العميقة المرتبطة بالمجتمع والحبكة المتقنة والشخصية المسرحية، بمعنى أن العرض المسرحي تجاهل النص المسرحي، ولم يعتمد عليه أو يستفيد منه، بل كاد اللهاث وراء الحالات الفردية الإنسانية والتقنيات الحديثة هاجس المسرحيين، وكاد المسرح يفقد جوهره، ويتحول إلى لوحة تشكيلية بعد ظهور السينوغرافي الذي يهتم بالجانب البصري على حساب الجانب الفكري، في زمن بات الاهتمام بالصورة هدف الفضائيات في الوقت الذي لا تدرك الفضائيات أهمية توظيفها بالشكل الدرامي، يرى الدكتور نديم محمد أن مسرحة المسرح أو مسرح لغة الجسد انعكس سلباً على الكتابة المسرحية، وبالتالي أثر في تعميق الأزمة المسرحية، باعتبار أن مسرحة الجسد لاتعنى بالنص المسرحي، إنما هي حالات ومواقف أقرب إلى اللوحة المؤطرة من دون حوار وفكر، وكذلك أثر التراث الشفوي العربي في ظاهرة المسرح والتي تتمثل في نصوص مرتجلة على الخشبة تعتمد على العامية دون الاعتماد على اللغة المنطوقة التي تؤسس للفكر الإنساني في هذه المرحلة، يعني بات الاهتمام بالتقنيات الحديثة أكثر من الاهتمام بالنص والممثل منتج الفعل المسرحي وحامل لواء المعرفة والذي يكتب تاريخ العرض بجسده، في الوقت الذي يجب أن تكون التقنيات في خدمة هذا الممثل، كل هذا أدى إلى غياب

القضايا الجوهرية والرؤية الحياتية منها، فالاستخدام المجاني للغة يضعف درامية النص، والاستخدام العشوائي للحركة أفرغ العرض من محتواه الإنساني والفني والجمالي وبالتالي لم يستطع هذا المسرح أن يخلق جمهوراً خاصاً به أو يجذب إليه جمهوره الذي رافقه منذ التجارب الأولى وكأن المسرح السوري مازال ينجز بروفته الأخيرة قبل العرض.

الخطاب المسرحي عاجز وقاصر في هذه المرحلة للوصول إلى المتفرج، وهذا ما نلاحظه من خلال إعراض المتفرج عن الدخول إلى العرض، وبنفس الوقت نجد إقبال المتفرج على العروض المتميزة لا نظير له، حيث هناك أكثر من لغة واحدة في هذا الخطاب الذي ينتجه العرض هي: لغة الجسد ولغة الإشارة، ولغة الرمز والتورية، والصوت، والإضاءة، واللون، والماكياج «فاللغة تحتاج إلى تفجير لتتحول إلى طاقة تعطي الحركة والحيوية والحياة» الكائن والممكن عبد الكريم برشيد ص21. كثير ما يتحول الديكور إلى لوحة تشكيلية لا تخدم العرض، بل هي تلبية لرؤية مصمم الديكور، أو بقصد الإبهار والدهشة والاستعراض، وهذا الخلل ناتج عن سيطرة السينوغرافي على حالة العرض أو على المخرج تحديداً، العرض يعبر عن نفسه من خلال أدواته التعبيرية المختلفة، يعبر عن نفسه بالموسيقى والرقص والتعبير الجسدي، والإيماءة والأزياء، والديكور كما أنه يعبر عن نفسه من خلال اللغة الدرامية المنطوقة أيضاً، ولكن على هذه اللغات المتعددة في النص أن تنصهر في لغة واحدة هي العرض الذي ينظمه المخرج وأن تكون اللغة جزءاً منه وليست شيئاً غريباً عنه (بمعنى آخر الاهتمام بفنية النص، وليست بأدبيته)، كون العرض هو الممثل بالدرجة الأولى، وبالتالي يجب إبعاد كل الزوائد (العناصر) المسرحية عنه حتى لا يتحول الممثل إلى إكسسوار أو ديكور متحرك، أو جزء من لوحة، أو حتى إلى خادم لهذه التقنيات، وحتى لا تبتلعه التقنيات الحديثة، وتصادر طاقاته. «إذا كان هذا الممثل يجيد العزف، وبإمكانه أن يصنع لحناً حياً، فلماذا يلجأ المخرج إلى التسجيلات المعلبة؟، وإذا كان قادراً من خلال طاقاته الإبداعية أن يشعر بأنه ملك، فلماذا نثقل ظهره بالملابس؟» عبد الكريم برشيد حوار خاص، فالممثل إن أجاد فهو ينوب يصدر موسيقى صوته وإضاءة جسده.

ندرة النصوص المحلية

إن ندرة النصوص المسرحية المحلية، تسبب إشكالية كبيرة في الحياة المسرحية، أولى هذه الإشكالية ابتعاد العرض عن محيطه حتى في حال إعداده، ورغم هذه الندرة، فإن جودة النصوص المسرحية باتت أمراً من الصعوبة بمكان تحقيقه، حتى أن هذه النصوص المكتوبة تكرس الواقع السائد، فلا تحاول تغييره، أو تطويره أو التمرد عليه بل تدعمه حتى تفرغ من مضمونها، وهذه الندرة تساهم في خلق أزمة في كافة الفعاليات المسرحية، فالمسرح يزدهر عندما يقترب من النصوص المحلية، وينتعش عندما تتعدد تياراته، واتجاهاته، وأساليبه، وحتى فرقه العديدة، وينحدر إلى الهاوية عندما يبتعد عنها، ولا يهتم بالواقع، ويعتمد على الارتجال، بمعنى عدم التخطيط لأي فعل مسرحي، وعدم الاعتماد على مناهج مسرحية، وسياسة ثقافية، وبات معروفاً أن تطور المسرح مرهون بالنص المحلي الذي يكون العقل المحرك لصيرورة المسرح، فلم يعرف مسرح إلا من خلال نصوصه المسرحية منذ اليونان وحتى الآن وهناك عودة إلى النص في المسارح التي نادت بلغة البصريات، لقد استمر سوفوكليس وشكسبير وإبسن وموليير وتشيخوف وبريخت وكثيرون آخرون..من خلال نصوصهم المسرحية وليس من خلال عروضهم فالعرض يموت بانتهاء آخر يوم منه علماً أن العروض تمنح هذه النصوص معان كثيرة، ورغم وجود مخرجين وممثلين لتقديم هذه النصوص على الخشبات، وبالتالي فإبداع المخرج والممثل ومصمم الديكور ومصمم الأزياء.. مرهون بوجود النص المحلي واجتهادات المخرجين ومهارات الممثلين، لذلك فالنص هو اللبنة الأساسية في العرض المسرحي وهو (فن أبدي) ولا يمكن للعرض أن يتجاهله منذ اليونان وحتى الآن حتى في الدعوات التي تنادي باحتضار النص وإلغائه إذا استثنينا عروض كوميديا ديللارتي، ورغم ذلك فهذه الكوميديا كانت تعتمد على مقترح أولي أو عمود فقري للنص بمعنى أن النص موجود أيضاً في كوميديا ديلارتي حيث ظهرت ظاهرة التأليف الجماعي في الوطن العربي ولم تصمد إلا لفترة، ورغم أن البعض يرى أن

الخروج من أزمة النص يكمن في ورشة الكتابة المسرحية كمنفذ.

لم تنضج الكتابة المسرحية في سورية، إلا في فجر الستينيات مع وجود تراكم ثقافي ومعرفي بأصول كتابة النص، وأرست دعائمها وتقاليدها مع الكتاب الذين بدأوا يكتبون للمسرح في تلك الفترة، بعد أن مارسوا فنون الأدب الأخرى، كالرواية والقصة والشعر والمقال، وأرادوا أن يسدوا الفراغ في هذا الحقل الثقافي الوافد إلينا من الغرب، بعد أن أطلع غالبيتهم على الكتابة المسرحية الغربية من خلال الترجمات وأحياناً من خلال مشاهدة العروض الأجنبية الزائرة، وتعاظم شأن الكاتب المسرحي حتى أطلق على مرحلة الستينيات، عصر الكاتب المسرحي الذهبي، ولو تعمقنا في مشارب هؤلاء الكتاب، سنلاحظ أن القسم الأكبر منهم كانوا أساتذة اللغة العربية أتوا إلى المسرح بدافع الحماس، يقول عادل أبو شنب: «كان المناخ الثقافي ذو فعالية في كل الاتجاهات، فعندما تنشط الحياة المسرحية، ينشط رجل المسرح أيضاً، ونحن كنا من عشاق المسرح ومن المدينين عليه، فوجدنا أنفسنا مندفعين لكتابة انطباعات نقدية عما نشاهده من عروض، ولم يكن النقد أكاديمياً، أي لم يكن نتيجة دراسة منهجية، أصر على كلمة انطباعات، إنطلاقاً من الذائقة الشخصية التي تستحسن عملاً أو تستهجنه»، ضمن هذا الإطار نشأ ما يمكن تسميته بالنقد المسرحي الموازي للكتابة المسرحية في الستينيات، بسبب زخم الحياة المسرحية خاصة والثقافية عامة.

اعتماداً على الموروث الثقافي، اعتقد البعض أنهم امتلكوا أدوات النقد، المتكئ على الثقافة والمعارف العربية وخاصة في المسرح، «قرأت مئات النصوص المسرحية المترجمة، وشاهدت عشرات العروض في المهرجانات والمواسم المسرحية، وخلقت كل هذا لدي الذائقة النقدية، ودفعتني إلى أن أكتب انطباعات عما شاهدت وقرأت، قد لا يكون هذا منسجماً مع الدراسات النقدية العالية، لكنني أعتبره نقداً، لأنه كان النقد الوحيد الذي يكتب، وعلى هذا الأساس كان يقيم العرض» حوار خاص مع عادل أبو شنب.

«تعرفت على المسرح، قراءة قبل أن أشاهده، قرأت مئات النصوص المسرحية في المكتبة الظاهرية عندما كنت يافعاً، تعرفت على تشيخوف، وعلى موليير، وعلى

شكسبير، وعلى عباقرة الفن المسرحي في العالم، وهذا ما جعلني في صورة المسرح دون أن أشاهده على الخشبة، وعندما حضرت عرضاً مسرحياً، وجدت نفسي ملماً بالتفاصيل الإبداعية التي لم تكن متوفرة لمتفرج آخر، عرفت كيف يتم توزيع الشخصيات، وعرفت حركة الميزانسين، وعرفت طريقة الإلقاء، هكذا وجدت نفسي في المسرح..» حوار خاص مع عادل أبو شنب.

وهذه شهادة واضحة ممن عملوا في المسرح في ستينيات القرن الماضي، تبين بأن العرض لم يعتمد بشكل أساسي على الصورة البصرية، حيث كان أقرب إلى المشاهد الإذاعية، أخلص من هذا إلى أن الثقافة المسرحية، قد تأتي عن طريق القراءة، أو كثافة العروض، أو بالعكس، ويأتي النقد ليرفد القراءة وكثافة حضور العروض بملاحظات تقوي من عملية التلقي التي يكون المتفرج قد استعد نفسياً لها.

وهذا يعني أن هؤلاء الأساتذة كانوا يملكون لغة أدبية جميلة بغض النظر إن كانت لغة درامية أم لا، ثم تطورت كتاباتهم المسرحية بعد أن امتلكوا قواعد اللعبة المسرحية، وأتقنوا فنونها، واحتلت نصوصهم خشبات المسارح، خصوصاً على خشبات مسرح الهواة، أما الآخرون الذين كتبوا للمسرح، فقد اطلعوا على العروض المسرحية، ثم بدأوا يكتبون للمسرح وساعدتهم في ذلك اللغة الأجنبية إضافة إلى العربية، وكانت مسرحياتهم أقرب إلى العرض منه إلى الأدب، إنهم كانوا رجال المسرح.

وقد أغنى الهواة، الثقافة المسرحية من نصوص وعروض محلية، علماً أنهم لم يخضعوا إلى دراسة المسرح بشكل أكاديمي، كما هو موجود حالياً، وظهرت كثافة الإنتاج المسرحي بعد نكسة 5 حزيران عام 1967، وبداية السبعينات، ولم يكن الغنى الثقافي في الكتابة المسرحية، فحسب، بل في النشاط المسرحي عامة، كتابة ونقداً وعرضاً وساهم المسرح العمالي والمسرح الجوال والمسرح الشبيبي والمسرح العسكري الذي يمتد تأسيسه إلى ما بعد تأسيس المسرح القومي بقليل، ومسرح الهواة فضلاً عن المسرح المدرسي في وزارة التربية، في الحركة المسرحية، نصوصاً للعرض فقط، وليس للنشر، وبعد انتشار النت بدأ عدد الكتاب في ازدياد مستمر

كون معظمهم ينشر نصوصهم على المواقع الإلكترونية من دون حق الملكية.

بعد افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية وتأسيس قسم الدراسات المسرحية في ما بعد، بدأت أزمة الكتابة المسرحية تتوضح أكثر، فقد هجر غالبية كتاب المسرح، الكتابة للمسرح إلى البحث عن التأسيس لمسرح عربي، أو البحث عن جذور المسرح في الثقافة العربية القديمة، أو مجالات أخرى، نستثني هنا بعض الكتاب الذين نذروا أنفسهم للمسرح، ولم ينقطعوا عن الكتابة، وقد تخرج عدد كبير من المعهد العالي كي يرفدوا الحركة المسرحية، ويساهموا في إغنائها نصاً وتمثيلاً ونقداً، لكن لم يتجرأ أحد منهم أن يكتب للمسرح علماً أن غالبيتهم كانوا يمارسون مهنة الكتابة في مجالات أخرى قبل دخولهم المعهد، وبعضهم كانوا حذرين جداً في الكتابة المسرحية رغم كتاباتهم في المجالات الأخرى.

تضاءلت، أو ربما انعدمت الكتابة المسرحية في النصف الثاني من الثمانينيات لأسباب كثيرة نتناولها في مكان آخر، ومع اقتراب نهاية هذه المرحلة، دب النشاط المسرحي من جديد في بعض الكتاب من الجيل الجديد، واشترك أحد الخريجين من المعهد في مسابقة عربية للنص المسرحي، ونال الجائزة الأولى، وهذا ما دفعته إلى أن يعلن للصحافة أن لديه نصوصاً مكتوبة ومشروعات نصوص قديمة لكنه ينتظر حافزاً، مما تشجع بعض الكتاب من جيله أن يشرعوا في الكتابة للمسرح، ويقدموا نصوصهم على خشبات المسارح، وظهرت مجموعة كتاب يكتبون للمسرح نصاً ونقداً ممن تخرجوا من المعهد، ليساهموا في تفعيل الحركة المسرحية المحلية مع الجيل القديم، إلا أن معظمهم توقفوا بعد كتابة نص أو نصين، لأسباب كثيرة، منها المردود المادي، ثم لجوء البعض إلى الكتابة للتلفزيون وافتقار البعض للموهبة.. ولا نستطيع القول إن الكاتب قد توقف تماماً عن الكتابة المسرحية في فترة الثمانينيات، لكنه انقطع عنها والتجأ إلى أنواع أخرى كالكتابة التلفزيونية أو القصة القصيرة، أو الرواية، ولم يحدث أن قدم نص جديد من إبداع جيل جديد على الخشبة باستثناء بعض النصوص رغم أن معظم كتابها مخرجون كتبوا النص على الخشبة، مثل «أسود وأبيض» عرْض إيمائي عماد عطواني، «دم شرقي»، و«نبوخذ نصر» و«الديك» للكاتب طلال نصرالدين و«بيت الدمى» للكاتب هشام

كفارنة و«السمرمر» للكاتب ناصر الشبلي «المعطف» للكاتب جوان جان، «فوضى» و«صدى» للكاتب عبدالمنعم عمايري.. ولن ننسى إبداعات ونوس في تلك المرحلة حيث كتب عدة مسرحيات، وكذلك نصوص ممدوح عدوان «الغول»، و«سفر برلك» إضافة إلى محاولات كتاب آخرين لم تجسد على خشبات المسارح بعد.

وانتقلت هذه العدوى إلى كافة العاملين في المسرح من مخرجين وممثلين ونقاد ومصممين (ديكور، إضاءة أزياء..) والسؤال: هل يعود الكاتب المسرحي إلى إبداعه، ويحيي المسرح من جديد، لإغناء الحركة المسرحية في سورية؟، وهل يعود الكادر الفني إلى سابق عهده، بعودة كتاب المسرح؟، أين تكمن المشكلة؟

نلاحظ كثافة العروض المسرحية حيث يقدمها المخرجون في أوقات فراغهم - غالبيتهم ممثلون - وخصوصاً عندما يدخل الإنتاج التلفزيوني في سبات شتوي، يتناولون نصوصاً مسرحية مترجمة، أو عربية قديمة، أو يعدّون رواية، وبعضهم يكتبون نصوصهم بأنفسهم، ويعدونها لتلائم الواقع، وإيقاع الحياة الراهنة، وتعد هذه مغامرة.

اللافت أننا لم نجد نصوصاً محلية تضاهي حيوية وحرارة نصوص سعدالله ونوس، ومحمد ماغوط، وممدوح عدوان، ووليد إخلاصي وعلي عقلة عرسان ورياض عصمت.. حتى الآن، رغم وجود المعاهد وكثرة التقنيات المسرحية على مستوى العرض والكتابة، كانت تلك النصوص تهتم بقضايا المجتمع وتلامس الناس وتتضمن الفكر، ويغلبها الحب والحماس.

هل المسرح حاجة أساسية من حاجات المجتمع العربي في هذه المرحلة، أم أنه بات فناً منسياً في الثقافة العربية؟ الجواب قد نجده عند المسرحيين أنفسهم.

تأتي الثقافة المسرحية في آخر أولويات وزارة الثقافة والمثقفين أيضاً، ففي هذه المرحلة يجب أن تكون وزارة الثقافة غير مطالبة بأن تنتج ثقافة مسرحية أو أي ثقافة أخرى، بل عليها أن تساهم في إنتاج الثقافة المسرحية أو صناعتها وانتشارها، لأن المسرح هو الفن الوحيد الذي يتطور وينمو ويترعرع في ظل المؤسسات الثقافية الرسمية، والأمر الذي يتطلب جهود مجموعة كبيرة من الفنانين والفنيين بشكل يومي ومستمر عبر حوار حي متواصل متبادل متناظر بين

قطبين وفي الاتجاهين (الخشبة والصالة/ المرسل والمستقبل) على الرغم من اختلاف طبيعة الرسالتين فيما بينهما، بعكس التلفزيون والسينما والأشكال التعبيرية الأخرى، ولا ننسى أن الحركة المسرحية كانت ذات يوم مركز استقطاب كافة الأنشطة الثقافية والفنون التعبيرية وفنون القول (الأدبية)، على الأقل في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، عندما انجذب الكتاب والشعراء والفنانون التشكيليون والصحفيون إليه، وساهموا في تنشيطه، فكيف تراجع المسرح بقدرة قادر إلى أخر السلم الثقافي؟

بإحصائية بسيطة نلاحظ أن النصوص المسرحية المنشورة في الأعوام الأخيرة لا تتعدى عدة مسرحيات لا رابط بينها ولا إستراتيجية تجمعها، إلا أن أصحابها، يحملون هاجساً مسرحياً يرغبون في استمرارية هذا الفن، ولا تشكل هذه النصوص حركة مسرحية واعدة، حتى أن هذه المرحلة لم تفرز كاتباً مسرحياً واعداً. وغالبية هذه النصوص المنشورة غير صالحة للعرض، كونها نصوصاً أدبية، سمتها الأساسية الثرثرة الحوارية (فالدراسات الدرامية الحديثة، ترى أنه يمكن تحويل أي نص، أو حدث صحفي أو فكرة ما، إلى نص درامي في ما إذا توفرت لدى الكاتب، «العقلية الدرامية»، وعنصر الصراع الذي يؤدي إلى التشويق، والشخصيات الإشكالية هي شخصية درامية يصنعها الكاتب كونها غنية بالمآثر لكن الشخصية وحدها لاتمنح هذه الإشكالية بل السياق الذي أنوجدت فيه الشخصية يجعل النص المسرحي قابلاً لتعددية القراءات المتقاربة والمتباعدة وأحياناً تكون القراءة هي قراءة مرحلة أو حقبة زمنية، كما أن بعض هذه النصوص لا يمكن الاستمتاع بقراءتها كونها تكتب للعرض وليست للقراءة) علماً أن غالبية المخرجين لم يحاولوا الاقتراب من النصوص المحلية والعالمية الجاهزة درامياً لتقديمها على الخشبات، لأنهم يفضلون أن يكتبوا نصوصهم بأنفسهم، إما تأليفاً أو إعداداً أو اقتباساً وهي السمة الغالبة في هذه المرحلة، ويموت نص المخرج بانتهاء العرض، لأنه غير صالح لعرض آخر كونه كتب وفي الذهن فكرة العرض والإخراج، أو صورة بصرية، ولا يهتم بالدرامية ولا بعناصرها، ولا بالشخصية المسرحية، يعتمد المخرج على الصورة والمشهد، وبالتالي تشكل هذه الظاهرة أزمة

في الكتابة المسرحية، وتسبب تراجعاً للحركة المسرحية المعتمدة بشكل أساسي على النصوص، بينما التفاصيل الأخرى تأتي أثناء البروفات على الخشبة، لذلك فهذا النص غير مؤهل لئن يطبع أو يعرض مرة أخرى إلا بعد مراجعة المؤلف/المخرج لإعداده، ومن هنا بدأت ظاهرة مسرح المخرج (المخرج/المؤلف)، فالنص في هذه الحالة يكون تحقيقاً لحاجة فنية، أو حاجة شخصية، وليس تلبية لقيمة فكرية أو اجتماعية أو وطنية، وهذا ما جعل السينوغراف بطلاً للعرض أحياناً، وأغلب الأحيان لا تظهر بوادر شخصية درامية في العرض، إنما هي حالة فنية معولمة فقط دون الاهتمام بتاريخ الشخصيات ومهنتها. والنصوص التي لاتعالج قضايا اجتماعية، أو إنسانية، أو سياسية ساخنة، يكون مصيرها الفشل والموت، وهذا ليس مبرراً لئن يهمل المخرج النص المسرحي المحلي، فهذه النصوص المنشورة متناثرة هنا وهناك لا تلبي احتياجات المخرجين والباحثين ونقاد المسرح، ولا حتى احتياجات المجتمع، ولا يمكن اعتبارها جزءاً من تاريخ الحركة المسرحية في سورية، علماً أن تاريخ المسرح السوري المكتوب كان يعتمد على النصوص المسرحية في معظم مراحله، ولو عدنا إلى فترة الستينيات والسبعينيات، أو إلى أعداد مجلة «الحياة المسرحية»، نلاحظ أن المسرحي فرحان بلبل، كتب مقالات حول (الأدب المسرحي في سورية) على خمس حلقات، فقد اعتمد بشكل أساسي على النصوص المنشورة لهؤلاء الكتاب، منذ خليل هنداوي مروراً بمراد السباعي ومصطفى الحلاج حتى رياض عصمت... يقول عن مسرح خليل هنداوي إنه «أول أديب سوري حوّل المسرح من فن (معروض) إلى فن (مكتوب). فإن كثيراً ممن سبقوه، اهتموا بالعرض المسرحي فقط. وكان هذا يؤدي إلى استعمال العامية حيناً، وإلى الخطابية المباشرة حيناً، وإلى عدم الاهتمام بالمسرح على اعتباره (أدباً) في كل الأحيان. أما هو، فقد كانت المسرحية عنده أدباً محضاً دون أي اعتبار لخشبة المسرح». ويؤكد وليد إخلاصي أن «لغة خليل الهنداوي، لغة أدبية أكثر مما هو مبدع لغة درامية، ويعود السبب إلى عملية المثاقفة مع المسرح العالمي والتي أتيحت» للجيل الشاب الإطلاع عليها. والمسرح الحديث يرى أن الجملة الأدبية معيقة، ما لم تتخلص من صياغتها وزخرفتها الأدبية، تبقى جملة مسرحية

ناقصة، لا تصلح للمسرح، والعرض الذي يكثر من الكلام المنطوق، يمكن أن تخسر لغة الجسد، ولغة التقنيات (اللغة البصرية)، هنا يمكن للمعد أو الكاتب المسرحي أن يشذب النص من الأدبية ويحولها إلى لغة الصورة المسرحية، لا أن يلغي دور الكلمة، إنما أن يعززها سواء بالحركة أو الإيماء أو الأقنعة أو الإضاءة.. وهذا يعني أن دور الكلمة عنصر أساسي في العرض المسرحي. وهنا أيضاً لا يمكن التطرق إلى العروض المسرحية التي كانت تقدم في ذلك الوقت إلا نادراً، وربما يعود هذا إلى عدم وجود أرشيف بصري، والفرق شاسع بين الأدب المسرحي والكتابة المسرحية، ويشير بلبل نفسه إلى هذه النقطة في مقدمة الدراسة «تدرس الأدب المسرحي فقط، دون الأعمال أو المؤسسات المسرحية، ودون الإخراج والتمثيل، لأن كلاً من هذه يحتاج إلى دراسة خاصة به». ثم كتب الدكتور نديم معلا محمد عن تاريخ الأدب المسرحي، وعن مسرحيات فرحان بلبل المكتوبة وعن عروضه التي قدمها ضمن فرقة عمال حمص يقول «إن ميزة بلبل تكمن في استعداده وقابليته للانتقال إلى الأمام والذي يقارن بين بداياته في أواخر الستينيات وماصار عليه في أواخر الثمانينيات... إنه رجل مسرح يرى في العملية المسرحية، كلاً متكاملاً وعندما يكتب فهو قبل كل شيء يكتب للخشبة» الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، 19ـ20/ ص21، وبذلك يحاول الدكتور نديم معلا أن يوازن بين الأدب (النص) والصورة (العرض)، بمعنى أن تاريخ المسرح هو تاريخ النص والعرض معاً ولا يمكن الفصل بينهما، ويبدو أن فرحان بلبل من المسرحيين القلائل الذين كتبوا حول تاريخ تجاربه المسرحية، كونه مسكون بهاجس المسرح التنويري منذ بداية السبعينات من القرن الماضي، فهو يكتب ويؤرخ ويخرج وينظر وينقد معاً، وقد نجد بعض الدراسات النقدية حول عروض موسم مسرحي معين، تحدد ملامح تلك الفترة، إلا أنها ليست كافية لكتابة تاريخ المسرح في سورية.

لكن الآن يمكن القول إن الدراسات المسرحية نادرة أو غير متوفرة، والاقتراب منها يعتبر مغامرة ليست بالنسبة للكاتب فقط، بل بالنسبة للناشر وللمؤسسات الثقافية المسرحية في سورية أيضاً، كونها لا تلقى رواجاً بين القراء الذين هجروا القراءة والكتاب منذ زمن بعيد، (إذا كانت الرواية الأكثر قراءة عند الناس، لا تلقى

رواجاً بين القراء، فكيف حال الدراسات المسرحية المختصة لمجموعة من المثقفين النخبة)، وحتى الدراسات المكتوبة تفتقد إلى الدراسة المنهجية، وتصب في خانة تاريخ المسرح الشفهي أو الارتجالي الذي ينقل من أفواه الناس الذين سمعوا، أو قرأوا عن الحدث المسرحي. إذا استثنينا بعض الدراسات مثل دراسات سعدالله ونوس عن مسرح عربي معاصر بيانات لمسرح عربي، وبعض الدراسات المتفرقة هنا وهناك، والدراسات الأكاديمية في المعهد العالي للفنون المسرحية، والجامعات السورية، وهذه الدراسات تبقى للنخبة المختصة فقط. فكيف تكون قراءة الأبحاث المسرحية أو قراءة النصوص المسرحية تلقى الرواج والاستحسان بينهم وخاصة أن النص يكتب حالياً بشكل أساسي للعرض، وليس للقراءة ولا يمكن للقارئ أن يستمتع به، علماً أن النصوص لا تكتمل إلا بعرضها على الخشبة، ويمكن القول صراحة، إن الذين يهتمون بالمسرح لا يحاولون إقتناء هذه النصوص والدراسات، فكيف بأشباه المثقفين وبعض الصحفيين والذين يتطاولون على المسرح ونقده وأبحاثه، مع إشارة إلى أن هؤلاء اكتسبوا ثقافتهم من الصحف والدوريات، وليس من الدراسات والأبحاث المسرحية، وحالياً يكون الإنترنت مصدر أساسي لثقافتهم ومعلوماتهم في ظل التسارع الحضاري نحو الهاوية إن لم نعرف استخدام التكنولوجيا.

لذلك فالجهود الفردية غالباً لا تشكل حركة مسرحية، ويبقى الأمل معقوداً على العروض التي يتم تقديمها على خشبات المسارح من قبل مؤسسات رسمية أو خاصة، (أي بمعنى آخر، من يكتب تاريخ المسرح، هو جسد الممثل الذي غاب أيضاً عن خشبات المسارح، وتجارب المخرجين الذين ابتعدوا كثيراً عن المناهج، أو أسلوب الخطة الإخراجية)، والملفت للنظر أن العروض تتطلب تضافر جهود مجموعة من المبدعين لإنتاج عرض مسرحي، ورغم ذلك، فهذه العروض يمكن تقسيمها إلى عروض لمسرحيات محلية، وعروض لمسرحيات عربية وعروض لمسرحيات أجنبية (تعتبر هذه العروض من الحركة المسرحية في سورية، لأنها تعالج بروح محلية وتحاكي البيئة التي تحيط بنا) وعروض مقتبسة عن روايات وقصص وقصائد من المفروض أن تناسب مرحلتنا الراهنة، وبنظرة سريعة إلى العروض التي قدمت في

مديرية المسارح والموسيقى منذ تأسيسها، نلاحظ أن نصيب النص المحلي كان قليلاً جداً إذا ما قارناه مع النصوص المترجمة، حيث ظهر النص المحلي أول مرة على خشبة القباني في العام 1967، ضمن إنتاج المسرح القومي، في مسرحية «البيت الصاخب» للكاتب وليد مدفعي، من إخراج سليم صبري.

فإذا كان النص المسرحي هو الذي يفعّل الحركة المسرحية في سورية، فالعلاقة بين المخرج والكاتب المسرحي هي علاقة تتطور نحو الأفضل، فالكاتب المسرحي المعاصر «لايملك القدرة أو أنه لا يقوى على التأثير في فريق مسرحي لتقديم نصه على الخشبة، والذي يبقى حبيس الأوراق المكتوبة أو المطبوعة، وليس هناك من كاتب مسرحي الآن على صلة حميمة أو قائمة بالفريق المسرحي إلا في حالات استثنائية» كحالة فرحان بلبل مع فرقة عمال حمص، وحالة سعدالله ونوس مع المخرج فواز الساجر في السبعينيات، وحالة ممدوح عدوان مع المخرج محمود خضور نوعاً ما الذي كان يحضر جميع البروفات التي تجري على نصوصه المسرحية، وهو الذي يدعو الناقد أن يحضر البروفات عدة مرات حتى يستوعب المسرحية ومن ثم يحضر العرض ويكتب عنه.

وتالياً، فمن الأفضل أن تكون العروض تليق بمستوى المسرح السوري الذي مضى على ولادته أكثر من قرن ونصف قرن، وحتى هذه العروض لا يمكن إيجادها في أرشيف المؤسسات المسرحية، أو حتى في أرشيف معظم مخرجيها، وبعض فنانيها، إذا استثنينا التلفزيون العربي السوري الذي أخذ على عاتقه تسجيل بعض العروض المسرحية بهدف عرضها في برنامج يتناول النشاطات المسرحية، أو بهدف أرشفتها، وأغلب الأحيان يتم تصوير العرض بمزاجية، أو لايتم نهائياً بسبب الروتين، ورغم كل هذا تبقى أرشفة العروض (تصوير فيديو) جهداً ناقصاً للمشهد المسرحي فلا يمكن إنصاف القائمين عليه، لأن الكاميرا تلتقط الحدث الرئيسي، وتترك الحدث الثانوي، إذا كان هناك حدث يتزامن مع الحدث الرئيسي في حال تصوير العرض كما حصل في مسرحية «صمت الكلام» للمخرج ماهر صليبي حيث يتزامن مشهدين معاً على الخشبة، ناهيك عن الإضاءة، والديكور، والفضاء المسرحي المفتوح في حالة العرض، والأفعال الجانبية والحوار

الحي والمباشر ما بين الجمهور والعرض..وأخيراً ما ألتقط بعين الكاميرا قد لا يعجب الممثل أو المخرج، وحتى المتفرج الذي لا يشعر بنفسه أنه يشاهد عرضاً مسرحياً، بل يشعر أنه أمام فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، ورغم كل هذا فعملية تصوير العرض تفقد نصف قيمته الفنية، وغير مؤرشفة أيضاً.

الأرشفة والتوثيق المسرحي

لم نجد حتى الآن من يبحث عن العروض السابقة أو الاستفادة منها، لتتواصل الجهود مع بعضها خاصة أن العرض كما قلنا سابقاً يحتاج إلى جهود مبدعين آخرين، وهؤلاء المبدعون من المفترض أن يقدموا أدواتهم ويحتفظوا بأرشيفهم الخاص لأنفسهم، إن لم تكن المؤسسات الرسمية الراعية للعروض تحتفظ بها، مثل (مديرية المسارح والموسيقى، المسرح العمالي في اتحاد نقابات العمال، المسرح العسكري، المعهد العالي للفنون المسرحية الذي أنشأ فرقة خاصة به منذ سنوات عديدة) على الأقل أن يحتفظ بها الفنانون بشكل شخصي لأنفسهم، فمثلاً لا توجد حتى الآن ماكيتات ديكور أو (كروكي الديكور) العروض المسرحية في معظم هذه المؤسسات، رغم أهمية الأرشفة وأهمية توثيق الماكيتات، لأن غالبية المصممين في الديكور المسرحي يعملون ارتجالياً دون اللجوء إلى هذه الماكيتات والأوراق الكرتونية باعتبارها هدراً للوقت الممنوح لتجهيز العرض، ويمكن القول إن معظم الذين عملوا في الديكور هم فنانون تشكيليون لديهم أعمال أخرى، ولايشكل الأرشيف حيزاً من مشروعهم الثقافي، إلا أن الفنان نعمان جود كما قال لي إنه يحتفظ حتى الآن بأرشيفه الخاص، ويحتفظ بكل ما يتعلق بالديكور منذ عمله الأول عام 1975، من صور وماكيتات وتصوير فيديو للديكور حصرياً إلى بعض المقالات التي كتبت حول بعض العروض والتي اهتمت بشكل خاص بالديكور فقط هل يمكن أن نرى في المستقبل القريب اهتمام معظم الفنانين بارشيفهم الخاص في ظل غياب الأرشفة في الموسسات المعنية؟ كذلك لاتوجد لوحات (كروكي) لأزياء الشخصيات في جميع العروض المسرحية في الوقت الذي نستخدم في أبحاثنا ودراساتنا، أزياء من المسرح الياباني، وأزياء شخصيات موليير مثلاً أو شخصيات كوميديا ديلارتي، أو شخصيات شكسبير أو العروض الأغريقية الأولى التي تبتعد عنا أكثر من ألفين وخمسمائة سنة، ورغم ذلك نعرف التفاصيل الصغيرة في العروض الأغريقية، والرومانية واليابانية وحتى الصينية، ونتجاهل الأزياء

والديكورات في مسارحنا التي لاتبتعد عنا عدة سنوات، يقول سعد أردش في كتابه المسرح في الوطن العربي الصادر عن عالم المعرفة الكويتية: «ندرس الآن التراث الأغريقي من خلال الوسائل التقليدية للتوثيق والتسجيل (..) ونجد أيضاً تفاصيل العرض المسرحي مسجلة في التصاوير الحائطية، وفي النقوش على الأواني الخزفية»، وغالباً نجد قراءات متعددة لمجموعة من المخرجين لنص واحد على فترات متباعدة أو متقاربة وفي بيئات مختلفة. ومن خلال التوثيق والأرشفة نتعرف على هذه الماكيتات، وعلى شخصيات العرض، وسيرورة النص المسرحي، وعلى النماذج المتبعة، وعلى طرق تفكير المجتمع ورؤيته الفنية والبصرية والفلسفية والدينية والروحية والجمالية، وأيضاً على المناهج والمذاهب والتيارات والمدارس المسرحية في تلك المرحلة.

كان من المفترض أن تقيم مديرية المسارح عدة معارض حول الديكور المسرحي والأزياء المسرحية، أو أن تشارك في معرض الديكور المسرحي العالمي السنوي الذي اشترك فيه نعمان جود في دورتين متتاليتين منه، وكذلك اشترك الدكتور هنود سعيد في دورة واحدة. لكن بأي شيء ستشارك إن لم تكن لدى هذه المؤسسات توثيقاً وأرشيفاً خاصاً بعروضها المسرحية؟ وحتى أن الأشرطة الموسيقية المستخدمة في العروض (اقتباس، تأليف، تلحين..) غير مؤرشفة ولا هي موجودة، وأغلب الأحيان تتحول هذه الألحان إلى أرشيف يمكن الاستفادة منها أو على أقل تقدير، تكون مخزوناً ثقافياً تضاف إلى المكتبة الموسيقية المسرحية في البلدان التي يكون المسرح فيها هاجساً تنويرياً، ولنا مثال في ألحان مسرحيات الرائد القباني، واسكتشات سلامة الأغواني.. وغيرها من العناصر الأساسية للعرض باعتبار أن مديرية المسارح هي الجهة الأولى والمسؤولة عن إنتاج العروض المسرحية، فلا تملك أي أرشيف أو توثيق لهذه العناصر الأساسية (تحاول المديرية الآن أن تجمع نسخ العروض وبعض الأفيشات وما تيسر لها من أشرطة فيديو وبعض الصور الفوتوغرافية بعد أن أسست قسم الأرشيف فيها، لكن ما تجمعه المديرية حالياً هي العروض التي قدمت منذ سنتين أو أكثر فقط لأنها لا تستطيع جمع العروض التي قدمت فيها منذ الستينيات أو أن تستكمل أرشيفها)، ومن يعود إلى كتب تاريخ

المسرح أو إلى تاريخ المسرح في بعض البلدان المتطورة مسرحياً كاليونان والهند واليابان والاتحاد السوفيتي (سابقاً) وفرنسا وانكلترا وألمانيا وغيرها من الدول، سيجد كل ما يبحث عنه من ديكورات وأزياء وأقنعة وأحذية وأفيشات، وصور فوتوغرافية، وماسكات (أقنعة) وبطاقات البيع وحتى بطاقات الدعوات، وغيرها من قطع الملابس الخارجية والداخلية، مع صور للشخصيات المسرحية وأزيائها، خاصة أن الصور تندرج ضمن الأرشفة بشكل أساسي، هل يمكن أن نحصل على صور لشخصيات مسرحية من أرشيف مديرية المسارح والموسيقى، أو أي مؤسسة رسمية تهتم بالنشاط المسرحي؟. أليست الصورة الفوتوغرافية لحظة خالدة من حياة الإنسان والعرض المسرحي أيضاً؟.

يبدو أن الأمر في غاية الصعوبة، لكنه ليس مستحيلاً، وهذا يعني أنه لا أحد يهتم بكل هذه المهاترات كما يقول بعض المسرحيين أنفسهم (هل نقول عنهم مسرحيين أم متطفلين؟). ناهيك عن بطاقة كل عرض والتي تتضمن أسلوب كل مخرج أو خطة عمله الإخراجية، ورؤيته الفنية، ومقولته الفكرية، علماً أن الخطة تتغير على الخشبة، لكن لا يمكن أن يطال التغير البنية الأساسية للعمل، لأن التغيير الذي يحدث على الخشبة ليس تغييراً بالمعنى الحرفي للكلمة، إنما هو تعميق في التفاصيل الصغيرة خاصة أن الفن المسرحي، فن التفاصيل، فالخطة الإخراجية تقدم رؤية واضحة ومتكاملة مع الأساليب والخطط الأخرى لنفس المخرج، وللمخرجين الآخرين لتشكل حركة مسرحية في سورية، من خلال الرؤى المقدمة وإغناء الجوانب غير المكتشفة في النص وما يتقاطع مع الواقع الراهن، وإلا فكيف نتعرف على خطط وبرامج مسرحية سورية، وقد تعرفنا على أساليب المخرجين الكبار، ورؤاهم، وخططهم وأهدافهم من تقديم هكذا عروض، وبهذه الطريقة دون غيرها، إما أن يقدم المخرج بنفسه لتجربته الإخراجية أو أن يرصد ناقد تجربته من وجهة نظره، لا من وجهة نظر المخرج، أو الاثنين معاً. بذلك تتواصل الرؤى والتجارب المسرحية مع بعضها وتتكامل بدلاً من أن تشكل حالة قطيعة ثقافية وبصرية وفكرية.

انطلاقاً من هذا المنظور، نرى أن الرؤى متباعدة (هذا إذا كانت هناك رؤى

مسرحية)، لأن من يأتي إلى المسرح يلغي كل التجارب التي سبقت تجربته، ويبدأ من نقطة الصفر، ويعتبر نفسه سيفتح أفاقاً، بمجرد أن يقدم تجربته الأولى، وهكذا ندور في حلقة مفرغة، لنعود إلى الصفر في كل مرة، وكأننا لم نقطع شوطاً من تأصيل المسرح، وتحديد هويته، وروحه الإبداعية. نحدد المفاهيم ونلغي التراث المسرحي، لا لأننا نريد إلغاءه، بل ربما لأننا نجهله.

وإذا اعتبرنا أن بروشور العرض المسرحي هو البطاقة الشخصية لأي عرض، فهل يمكن أن تتوفر جميع البروشورات في قسم الأرشفة والتوثيق في هذه المؤسسات التي ترعى العروض المسرحية؟ وإذا كانت موجودة فهل يمكن العثور عليها بسهولة؟. إن هذه القضايا الصغيرة كما يراها القائمون، لا أحد يهتم بها من العاملين في المسرح، لكنها في الحقيقة هي من القضايا الهامة والأساسية في أي حركة مسرحية تتطلع إلى المستقبل، وهذا العمل لا يتطلب جهداً كبيراً كما الجهد الإبداعي، إنما جهداً مؤسساتياً، لأن العمل منجز وجاهز، وما على قسم التوثيق إلا الاحتفاظ به، وحمايته وصيانته، وتبويبه ورغم هذه التسهيلات، فالجميع لا يولون اهتماماً كبيراً بها، لأن هناك خللاً في استراتيجية التوثيق، واستراتيجية الثقافة، وهذه خسارة ليست مسرحية، ولا ثقافية، بل خسارة وطنية، وإنسانية، للمسرح والفنون التعبيرية التي تعتمد على جهود عدد كبير من المبدعين.

لو تجاهلنا كل هذه الأمور التي تكون على قدر كبير من الأهمية لدى الأمم الحضارية والتي تهتم بالمسرح، وتحتفظ بريبورتوارها، وتقدر أهمية جهدها الإبداعي، وجهد مبدعيها، ولو عدنا إلى القضايا الأكثر توفراً وهو النص المسرحي المعد للإخراج (نص العرض) خاصة أن العديد من المسرحيات قدمت بصيغتين أو ثلاث في مديرية المسارح وحدها، بينما معظم عروض المسرح العمالي، قدمت بمعالجات عديدة، لوجدنا أن هذا النص غير متوفر بكل أشكاله في أقسام الأرشيف في المديرية أيضاً، مثلاً، مسرحية «الكوميديا السوداء»، ومسرحية «العائلة توت»، ومسرحية «المفتش العام»، ومسرحية «موت بائع متجول»، ومسرحية «أنسوا هيروسترات» التي قدمتها غالبية الفرق في المسرح العمالي، وغيرها من المسرحيات العربية والعالمية، فمن المفترض أن يكون هناك أكثر من

صيغة لهذه العروض، وبالتالي يكون هناك أكثر من رؤية للديكور المسرحي، والأزياء، والموسيقى وطريقة المعالجة، عن كل صيغة، خاصة أن الفن المسرحي يعتمد على تعددية الرؤى لاكتماله ورؤى المصممين الآخرين بما يتماشى مع الرؤى الحالية.

لنبدأ بالسنوات الأخيرة التي كانت آليات الأرشفة والتوثيق متوفرة وفي متناول اليد، لم يحاول أي مخرج أن يعمل أو يجمع لنفسه أرشيفاً خاصاً به لأعماله المسرحية من أشرطة فيديو، وكروكيات ومقالات نقدية ودراسات حول أعماله، ليتسنى للباحث أو الناقد في يوم ما، أن يرصد تجربته الإبداعية، إلا في ما ندر.

سألت بعض المخرجين الذين قدموا عروضاً في مديرية المسارح حول الأرشيف الخاص لكل واحد بهم، وكذلك استفسرت عن ماكيتات الديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى، فكان الجواب أنه لا يوجد سوى بعض المقالات الصحفية التي لاتغني ولاتفيد، لأن غالبية المخرجين لا يملكون إلا جزءاً صغيراً من الأرشيف، ويمكن إرجاع هذه اللامبالاة إلى عدم إيمان المخرج نفسه بالمسرح، أو عدم اهتمامه بكل ما يقدمه، أو إلى غياب الوعي باللحظة التاريخية، وغياب المشروع الثقافي والحضاري، ومن لا يملك البعض مشروعاً حضارياً، لا يمكن أن يقدم شيئاً ذا أهمية.

توثيق المسرح ضرورة ليست فنية فحسب، إنما ضرورة وطنية وإنسانية، يتطلب التوثيق فيه أكثر من توثيق الفنون الأخرى، لأن العرض ينتهي بانتهاء آخر يوم فيه، فما الذي يستطيع أن يبقى من العرض سوى شذرات من المقالات التي لا تغني ولا ترصد التجربة، وغالباً هي مقالات يكتبها المتابع الصحفي ليغطي صفحته في الجريدة التي يعمل بها، أو أنه واجب يمليه عليه مسؤول الصفحة، وبهذا لا يمكن اعتبار هذه المقالات أبحاثاً يعتمد عليها أو تنتمي إلى تاريخ العرض. وما يكتبه الصحافي يسقط في خانة الصحافة الإعلامية أكثر من انتمائه إلى الأبحاث والدراسات النقدية، والفرق واسع بين الأثنتين. ما الذي نصبو إليه من وراء هذا المقال الصحفي عن العرض المسرحي الذي لا يتعدى حدود اللغة الإعلامية؟ والذي لا يمكن مقارنته بالأبحاث النظرية والعملية عن التجارب

والظواهر المسرحية، سوى التعريف بالعرض، وبالمخرج في أحسن الأحوال، وفي معظم الأحيان المدح والذم من شخصية المخرج والممثل أكثر من توجيه النقد إلى العرض المسرحي.

هل المؤسسات المعنية بالحركة المسرحية مقصرة؟ ألا يوجد في جميع هذه المؤسسات قسماً للأرشفة والتوثيق؟ بالطبع يوجد، لكن من المؤكد أنه لا يوجد أرشيف ولا توثيق ولا اهتمام بهذه القضايا.

تختلف أرشفة المسرح عن أرشفة الفنون الأخرى اختلافاً كثيراً، فالأرشفة في المسرح تعتمد على الجانب البصري (فيديو.. سيديات.. د.ف د..) وعلى صور فوتوغرافية، وماكيتات، وغروكي الأزياء وغيرها، وعلى الجانب الكتابي من نص العرض، والدراسات التي كتبت حول النص، ومن ثم المقالات النقدية التي كتبت حول العرض، ومن دراسة الدراماتورج قبل العرض، وتاريخ كتابة النص، وغيرها إضافة إلى أرشفة الأغاني والألحان وتسجيلهما على أجهزة خاصة لا يتلفها الزمن.

إن غياب الأرشيف في الحياة المسرحية، يعني ضياع التاريخ المسرحي والثقافي وضياع جهود سنوات عديدة لأناس كانوا رواداً في هذا المجال، وتالياً ضياع تاريخ الحياة الثقافية خلال حقبة زمنية معينة للبلد، وهذا يشكل للمسرحي قطيعة مسرحية لأجيال متراكمة، والعودة إلى البدايات، وعدم التواصل مع الأجيال السابقة واللاحقة عن طريق التراكم المعرفي للفن المسرحي. فالأرشيف جزء من التاريخ الحضاري للأمم وتتعلق القضية باحترام ما أنجزه عقل ذلك المفكر المبدع عبر تاريخه الطويل، وهذا يعني أن كل شخص يلغي تجربة الشخص الذي سبقه لأنه لايعرف شيئاً عنه.

وانطلاقاً من هذه القضية الإشكالية، يمكن للمرء أن يتابع ويثابر ويستمر ليس لهذا الجيل الذي ينتمي إليه، بل للأجيال القادمة كي لا يضيع التراث المسرحي، ولأجل الذين سيأتون إلى المسرح متحمسين ومتسلحين بالعلم والمعرفة.

لا يختلف اثنان على أن الحركة المسرحية في سورية، بدأت تتراجع منذ نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، ولا شك أن الخط البياني اقترب في بعض المواسم

إلى نقطة الصفر، ويعود هذا إلى عدة عوامل، منها خارجية ومنها داخلية، فالعوامل الخارجية لا تطال المسرح وحده، بل هي أزمة خانقة طالت كافة مناحي الحياة الثقافية والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية وعندما نقول الاقتصادية، يبدو أننا نضع أيدينا على النقطة الحساسة، كما يشيع غالبية الناس، وهناك عوامل سياسية واجتماعية نتجت عن بنية المجتمع ومن المفهوم العام للشارع السوري آنذاك، بينما العوامل الداخلية لها وضع آخر وإن اختلفت وجهات النظر حول الأزمة إلا أن جميعها تؤكد أن الأزمة مستفحلة في المسرح وبحاجة إلى خطط استراتيجية وسياسة ثقافية للوصول إلى نتائج قد تكون مرضية.

وفي محاولة للدخول إلى مسرح التسعينيات الذي تعددت تياراته ومصادره، وتنوعت مواضيعه، والأخطر من ذلك إعاقة تعثر مساره وحركته في ظل الظروف التي ذكرناها، لا بد لنا من محاولة الاقتراب من أزمة المسرح المفتعلة التي انتقلت إلى التسعينيات مروراً بالثمانينيات وما زالت حتى الآن، عندما لف العجز المسرحيين أنفسهم، وبدأ الوعي المسرحي ينضج عند البعض الآخر، وراحت وسائل الإعلام تضخم هذه الأزمة على لسان المسرحيين، وبالتالي بدأ المسرحيون يغلفون أنفسهم داخل شرنقة الأزمة ويقدمون الحجج والبراهين على أزمة المسرح وأزمتهم.

أزمة المسرح أم قلقه؟

هنا سؤال يلح في الذاكرة بشدة: ما هي الأزمة المسرحية ؟ هل هي أزمة كتابة مسرحية أم أزمة إعادة قراءة النصوص المسرحية أم أزمة مخرجين أم أزمة إدارات مسرحية؟

للبحث والمقاربة، لا بد أن نلقي الضوء على بعض العروض المسرحية أو الأزمات التي اجتاحت المسرح منذ الأغريق وحتى الآن بشكل سريع، لنتبين إن كان المسرح يمر بأزمات أم أن الأزمة هي متأصلة في هذا النوع الفني الوافد إلينا كما يحلو للبعض أن يردده دائماً؟ ومتى كان المسرح يمر بفترات الازدهار والانتعاش أو بفترات التدهور والتعثر ؟

بديهي أن لكل مرحلة تاريخية أزمتها الخاصة بها، وأن لكل فن أزماته الخاصة به عبر الزمن، وخاصة إذا كان هذا الفن هو المسرح، أكثر الفنون تعرضاً للأزمات، وأكثرها تأثراً وتأثيراً بما يحيط به، باعتباره جامعاً لفنون عديدة (الفن التشكيلي، فن الأزياء، فن التصوير، والرقص والموسيقى والألوان، والإضاءة...) ويعتمد على جهود مجموعة من مبدعين آخرين، فندرك عندئذ مدى خطورة أزمته التي تطال كافة نشاطات الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية والسياسية والاقتصادية، ومدى الخسارة التي يتكبدها من جراء هذه الأزمات، ويبدو أن أخطر الآفات التي واجهت المسرح هي مسألة عدم وجود الحرية والديمقراطية التي أشار إليها أدونيس في مقال له في الحياة المسرحية بعنوان «خواطر/نقائص من أجل إبداع مسرحي عربي» صفحة 6، العدد الثاني خريف 1977. يقول«المسرح (مدني)، ولم يؤسس العربي مدينة، بالمعنى اليوناني على الأقل: حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشري يحدد علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالسلطة مما يساعد في نشوء مفهومات جديدة..». وتصرّ الدكتورة ماري إلياس على دعم المؤسسة الرسمية (وزارة الثقافة) للمسرح لكنها تشترط أن يرافق هذا الدعم وجود الحرية الفكرية طبعاً.

لقد مر المسرح عبر تاريخه الطويل بأزمات خانقة كادت أن تقضي عليه، وبقي مأزوماً ومحاصراً طيلة خمسة عشر قرناً من الزمن بعد ولادته الأولى في اليونان حيث سيادة الديمقراطية بالمفهوم اليوناني في أثينا، ثم تجاوز أزمته بوجود كتاب مسرحيين يحملون مشروعاً ثقافياً، مسرحياً، نهضوياً، في عصر النهضة الأوربية للخروج من ظلام القرون الوسطى والمفاهيم الغيبية، أمثال شكسبير، كريستوفر مارلو، لوب دي فيغا، كالديرون دي لاباركا، كان هذا في المسرح .. وغيرهم كثيرون من رجال الفن والفكر والفلسفة وفي مجالاتهم، هذا يعزز لدينا فكرة الوحدة العضوية في الثقافة وفي الحياة لأن الحياة وحد عضوية مترابطة لايمكن فصل جزء منها عن الأجزاء الأخرى، لكن الأزمة لاحقته في القرن السابع عشر، عندما ظهرت الطبقة البرجوازية الوليدة كقوة سياسية ناهضة تنافس الطبقة الإقطاعية البائدة والآيلة للسقوط، وبدأت بشائر حركة التنوير تظهر في الأفق أول مرة في انكلترا في تطور الاقتصاد الرأسمالي مما دفع إلى إرساء قواعد وصفات علم جمال التنوير، وهي أن ينطلق من الإنسان الواقعي في الفن الذي يكون دليل الأخلاق الأصيلة، فتناول الألماني ليسنغ ومن ثم الفرنسي دينس ديدرو بتأثير المتنور الفرنسي فولتير، مواضيع وحلولاً للخروج من أزمة الثقافة عامة والمسرح خاصة، والركون إلى مصطلح جديد تحت مسمى (الدراما البرجوازية) التي تعالج مشاكل الطبقة الجديدة (الطبقة البرجوازية)، وسميت المرحلة بـ «عصر التنوير». وخير مثال على تلك المرحلة، مسرحية ليسنغ «مس ساراسمبون» التي كانت لها أهمية كبيرة وكانت بنفس الوقت ترجمة لأراء وأفكار ليسنغ النظرية، ولأهمية المسرحية ترجم دينس ديدرو إلى الفرنسية، أصدر ليسنغ «دراماتورجية هامبورغ» وهو مجموعة مقالات في النقد المسرحي، ثم كتب ديدرو كتاب «مفارقة الممثل» في المسرح اللذان كانا يؤسسان للدراما البرجوازية آنذاك.

وحاول كتاب مسرح الطليعة، ومسرح العبث، وبعض الوجوديين دفع عجلة الحركة المسرحية إلى الأمام في أوروبا لاستقطاب الجمهور الذي امتنع عن حضور العروض المملة والمكررة منذ نهاية القرن التاسع عشر، حيث كان المسرح يعاني من أزمة بنيوية جديدة، ومع ظهور المدارس المسرحية دفعة واحدة في القرن العشرين

ابتداءً من الدادائية والسوريالية والعبثية والبريشتية، حاولت هذه المذاهب أن تخرج المسرح من أزمته، وما أحدثه بريشت يعتبر ثورة جديدة على المسرح الأرسطي منذ اليونان، مما أثر في الحركة المسرحية العالمية، فقد تمرد على قوانين أرسطو متأثراً بالمسرح الشرقي، ومسرح (بالي) ومعتمداً على الواقع الراهن آنذاك وقوانين الديالكتيك، فكان مسرحه تعليمياً ثم ملحمياً، وأخيراً كان ينحو باتجاه الديالكتيك (الجدل) الذي يسعى إلى التغيير في بنية المجتمعات. كما أن بيتر زوندي وضع كتابه «نظرية الدراما» للبحث عن أزمة المسرح والخروج منها بحلول مرضية، مع شرح مستفيض لبعض النماذج المسرحية والكتاب المسرحيين منذ هنريك إبسن وتشيخوف وأوغسطت ستراندبرج وهاوبتمان إلى بريشت وغيرهم.

نلاحظ هنا أن المدارس الفنية كانت تستمر نصف قرن أو قرناً من الزمن في ما مضى، إلا أن القرن العشرين الذي اتسم بالسرعة في مجال التكنولوجيا العلمية ومجال العلوم الإنسانية، تميز أيضاً بكثرة مدارسه وتياراته الفنية والأدبية، وتتالت دفعة واحدة خلال أقل من خمسين عاماً، فالعديد من التيارات والمذاهب الفنية ظهرت كالفقاعة التي تكبر ثم تخبو خلال سنوات قليلة، وقد تعامل المسرح العربي مع هذه المدارس والتيارات الفنية القادمة من مرجعيات ثقافية مختلفة، ليس من منطلق حاجة المجتمع إليها، إنما من منطلق مواكبة التيارات الحديثة القادمة من الغرب، فكتب توفيق الحكيم مسرحية (ياطالع عالشجرة) استجابة لتلك التيارات الوافدة من الغرب، وكثيرون تأثروا ببريشت ومسرحه الملحمي، وحاولوا تقليده، فكان مسرحاً لايمت إلى الواقع العربي بصلة، يقول عزالدين المدني: «وما أن أطلت السبعينيات في العالم العربي حتى صرخ مسرحيون بأنهم بريشتيون، وأثبتوا صراخهم على أعمدة الجرائد بأنهم من الأوائل الذين استوعبوا نظريات بريشت ومن المتفرجين الواعين على عروضه المسرحية» عزالدين المدني نشرة مسرحنا. إلا أن الكثيرين من المسرحيين العرب حاولوا تجاوز بريخت بعد أن استلهموا منه التعليمية والملحمية، فأبدعوا أشكالاً جديدة تتناسب مع الراهن العربي مثل ألفريد فرج وسعدالله ونوس في الكتابة المسرحية، عوني كرومي وشريف خزندار ورفيق

الصبان في العرض المسرحي، والدكتور نبيل حفار في النقد المسرحي وغيرهم كثيرون ..لكن التغيير الذي حدث هو تأثير بريشت كان على مستوى الكتابة المسرحية أولاً، ومن ثم على مستوى العرض المسرحي. لذلك لم تصمد مدرسة أكثر من سنوات قليلة، حتى تظهر مدرسة أخرى لتلقى مصير سابقتها في أوروبا وفي الوطن العربي إلا أن القضية أن المدارس المسرحية كانت تصل إلينا بعد انتهائها من بلد المنشأ (أوروبا).

وإذا كان رواد المسرح العربي من رجالات الفكر النهضة، فالمسرح العربي منذ بداياته كان ذا توجه نهضوي سياسي، يتناول شخصيات التراث العربي لبث روح المقاومة والتحريض لدى الأجيال، فقاوم الاحتلال العثماني ثم الانتداب الفرنسي إلى جانب مهمته الأساسية، التنوير ومعالجة قضايا المجتمع وأمراضه المتخلفة، وحالياً يعنى بالصراع العربي الإسرائيلي إلى أن انتهى بالتجارب الفردية المتعثرة هنا وهناك دون رابط بينها ودون تحديد بطبائع الشخصيات، ودون الاهتمام بالمكان والزمان، فتشكل لدينا مسرحاً معولماً يقلد المثال الذي أوجدته موجة العولمة (الأمركة) الجديدة.

فانقسم المسرح العربي منذ بداياته إلى قسمين، الأول، هو اتجاه الحداثة النثرية، والثاني، الاتجاه التقليدي القديم (المسرح الغنائي) يمثله أبو خليل القباني.

بعد ولادة المسرح في التربة السورية لأول مرة في التاريخ على يد الرائد مارون النقاش وأبي خليل القباني الذي حوصر من قبل السلطات الدينية بمساعدة السلطات العثمانية، والذي كان يمثل الاتجاه الثاني(المسرح الغنائي)، كان المسرح يعاني من أزمات كثيرة في العالم الغربي إلا أن القباني، حاول تقريبه إلى ذوق المتفرج ليناسب الواقع آنذاك، بإدخال الأغاني ورقصة السماح والقصائد الشعرية في عروضه كون المتفرج كان مرتبطاً بهما في ذلك الزمن، وكانت أشكال الفرجة القديمة تشكل ذاكرته، وتالياً حاول أن يحرر العرض من أزماته القديمة، رغم وصوله إلينا بشكل مأزوم. وفي الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية، وما تلاهما كان المسرح في حال ضياع، أو بالأحرى لم يكن هناك مسرح بالمعنى الحقيقي للكلمة باستثناء بعض الأندية التي تدرج المسرح في برامجها الغنائية،

وهـي تجـارب فرديـة لـيس إلا، ومعظـم مـا عـرض وكتـب، كـان علـى شـكل فقـرات تمثيلية نمطية ضمن برنامج استعراضي غنائي للترفيه والتسلية بتأثير من الفرق المصرية والأجنبية الزائرة إلينا، ومن النادر أن يعثر المرء على نص أدبي من تلك المرحلـة رغـم محـاولات عبـدالوهاب أبـو الـسعود ومعـروف الأرنـاوؤط وتوفيـق العطري.

في الحقيقـة لم يكـن المـسرح وحـده يعـاني مـن أزمـة في التـسعينات، بـل كانـت الحياة كلها تمر بأزمات خانقة، فهل يعني هذا أن يتوقف رجال المسرح وينظروا بعـين العطـف والاسـتغاثة، أو بعـين الـشماتة إلى الأزمـة، أم كـان مـن المفـترض أن يستمروا ويبحثوا عن حلول؟ «على المسرح أن يقاوم منافسة شديدة، ولا ينبغي أن يغيب عنه ذلك أبداً، عليه أن يفهم أنه لم يعد له المكانة المختارة التي كان يحتلها في الحياة الاجتماعية في ما مضى.. يبدو أن هناك طريقتين يثبت المرء بهما وجوده أمام منافسه، إما أن يقلده، ليهزمه بأسلحته ذاتها، وإما أن يفعل عكس ما يفعله منافسه، ومع ذلك فهناك إمكانية ثالثة، الجمع بين هذا وذاك في آن واحد، وهو الموقف الذي يجب أن يتخذه المسرح المعاصر». كان رجال المسرح هم أكثر الرجال تأزماً في تاريخ البشرية، لأنهم عكسوا الأزمات سواء بفرح أو بحزن على خشبة المسارح على شكل إبداعات، وكان على المسرحيين أن يتجاوزوا الأزمة ويبحثوا عن حلول لها، إلا أنهم أداروا ظهورهم إليها وساهموا في تضخيم الأزمة بدلاً من التخفيف عنها.

المشهد المسرحي في التسعينيات مصاب بفيروس العجز الذي انتقل إلينا من العقود الغابرة، إذا كان المسرحيون يحملون إرثاً مسرحياً مأزوماً قبل أن يتجاوزوا عتبـة التـسعينيات حتـى تغـيرت الخارطـة الـسياسية في العـالم، وبالتـالي حـدثت شـروخات وانهيـارات في الثقافـة المـسرحية الـسائدة، وأحـدثت تغـييرات في مجـال الإنـسان والإنـسانية، وانتـهت أيـديولوجيات، فتركـت فراغـاً ثقافيـاً وسياسـياً واجتماعياً في العـالم، ومـع دخـول التقنيـات وثـورة الاتـصالات الحديثـة والتقنيـات العلميـة إلى المـسرح ولـو بـشكل خجـول في تطـوير الإنتـاج المـسرحي «لـيس لـسبب اقتصادي فقط، بل كذلك لرفض المبدعين المسرحيين هذه الصرعات أو تخوفاً

من تأثيرها على جوهر إبداعهم» محمد قارصلي الحياة المسرحية عدد 35، وانهيار جدار برلين، ظهر على أثرها نظام وحيد القطب يفرض ثقافته على شعوب العالم، وأطلق عليه مصطلح (العولمة) وبالتالي تغيرت المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية والفنية، وطرأ تعديل في العلاقات الاجتماعية، ونظام التربية، ودخلنا عصر السرعة، فالمتغيرات الجديدة تفرض سلوكاً مغايراً، لمقاومة كافة أشكال الطمس والتعميه، وبالتالي تفرز مشهداً مسرحياً يتماشى مع تلك المتغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية والنفسية والروحية والاستهلاكية.

الأزمة ليست في الفراغ المسرحي، ولا في التقنيات الحديثة، ولا في أماكن العرض، إنما الأزمة أعمق من المادي المحسوس، فالأزمة طالت روح المقاومة، والتمرد على الأشكال، كأن تكون الأزمة في النص المحلي، أو في الرؤية الإخراجية أو في عقلية الكاتب الذي يفتقد إلى الجدلية الدرامية، بمعنى آخر، فالأزمة، أزمة في ذهنية الكتاب والمخرجين ورجال المسرح بالدرجة الأولى، المخرجون الحقيقيون عددهم قليل جداً بالنسبة إلى عدد المسرحيين. الأزمة هي أزمة قراءة النص، أزمة في فكر المخرج، في رؤيته للأشياء، كونه إنساناً، ومن المفترض أن يكون هذا الإنسان صاحب رؤية في الحياة، وله وجهة نظر خاصة به في المسرح، يستطيع أن يفهم ما يحيط به، ويفهم تقنيات المسرح، ويدرك خطورة العمل المسرحي، وقدسية رسالته الإنسانية، ويعكس كل هذا على خشبة المسرح. فالأزمة في الفكر الإنساني، في رؤيته إلى الحياة، في حريته، في ديمقراطيته، وفي المساحة الممنوحة له، في ارتفاع السقف الذي يعمل فيه بنفسه، دون انتظار.

المخرج هو من يدرك أهمية المسرح ووظيفته الدائمة في تحريك الوجود الإنساني بشكل عام، وإذا كان المثقف يختلق حدوداً وهمية بينه وبين المجتمع، وعدم قدرته على التفاعل والفاعلية، فهو يعاني من عقدة نقص. المسرح شيء له علاقة بالمستقبل وبالتقدم الإنساني، وبالبعد الآخر من الذاكرة والزمن، وليس بالواقع فقط، وهو ليس تفسيراً للواقع، إنما هو رؤية مستقبلية ترفع الفنان إلى مستوى يستطيع من خلاله أن يرى العالم بطريقة مختلفة، فيتجاوز الأزمة،

والأزمة هي أزمة الكاتب الذي لا يلقى نصه الاهتمام من قبل المخرج، وإن لقي الاهتمام، فإنه مازال يجهل الكثير من مقومات الكتابة المسرحية، عادة يكون الكاتب صحافياً أو شاعراً أو روائياً يتعامل مع المسرح بسياحية، وإن كتب فهو يكتب نصاً أدبياً لا يمت بصلة إلى المسرح، ويعتقد غالبية الكتاب أن المسرح هو عبارة عن حوار، وهذا يعني أن النص عبارة عن ثرثرة كلامية أكثر مما هو علاقات تشابكية درامية.

يتفق مؤرخو المسرح السوري، بأن الكتابة المسرحية لم تتبلور ملامحها، ولم تنضج إلا في الستينيات بعد أن كانت مترهلة، تعاني من زخرفة شعرية وعناصر أدبية، وبنفس الوقت لم تقطع الكتابة صلاتها مع ما قبلها، حيث المسرح الشعري والأدبي في النصف الأول من القرن العشرين. يرى عبد الله أبو هيف أن مرحلة النضج في الكتابة المسرحية في الستينيات وبداية السبعينيات تعود إلى تأسيس المسرح القومي في بداية الستينيات.

استفحلت أزمة المسرح في الثمانينات، وبالتحديد عندما كف المخرجون عن إخراج النص المحلي، والتجأوا إلى مسرحيات مترجمة، مرة إعداداً، وأخرى اقتباساً بحجة أن النص المحلي غير ناضج درامياً، أو أن الخطاب المسرحي قد تكلس وصدأ، فبدأوا يكتبون نصوصهم بأنفسهم من خلال البروفات المسرحية يعني أن أزمة المسرح موروثة عن الماضي ولازمته حتى أصبحت مرضاً مزمناً ويرى عبدالله الشقرون أن جوهر الأزمة يكمن في العودة إلى الترجمة والاقتباس من النص الأجنبي في الوقت الذي بدأ الفتور يعتري الكاتب المحلي المقتدر، لكن الكاتب الذي لم يجد من يعرض نصه على الخشبة تخلى عن الكتابة المسرحية وتوقف رغم الاتهامات التي وجهت إليه بأنه ما يكتبه من النصوص هي أدبية بحاجة إلى تحوير وتعديل ليصار تقديمه على الخشبة. وفي منتصف الثمانينات لم تجد الخشبة مسرحيات محلية جديدة لكتاب جدد، بل كان هناك إعادة إحياء لمسرحيات قديمة تنتمي إلى جيل الستينات أمثال سعدالله ونوس، ومصطفى الحلاج، ممدوح عدوان، محمد الماغوط، وليد إخلاصي، وفرحان بلبل، ورياض عصمت وغيرهم أو نصوص أجنبية تتطلب قراءة للمرحلة.

إذا نظرنا إلى واقع الكتابة المسرحية في الثمانينيات وبداية التسعينيات، فسنلاحظ أن كتاباً انقطعوا عن الكتابة، وآخرين توقفوا، والبعض يئسوا، وبنفس الوقت لم يحاولوا هؤلاء البحث عن منافذ للخروج من الأزمة، ولم يتجرأ أحد من الجيل الجديد أن يكتب نصاً مسرحياً كي لا ينقطع التواصل بين الأجيال وخاصة بعد افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية.

الملاحظ أن هناك عوامل كثيرة ساهمت في توقف الكاتب عن الكتابة، منها هيمنة الموضوعات الجديدة، فضلاً عن المتغيرات في التسعينيات، والتي تجاوزتها، وتهمشت بعض القضايا التي كانت مهيمنة على المسرح السوري، وانكسرت الأحلام، وبات المثقف يبحث عن وضع مستقر ولم يستطع تحديد موقفه من هذه الأوضاع علناً، وهناك عوامل عديدة سببت في عدم ظهور كتاب مسرحيين جدد من الجيل الجديد ليحققوا عملية التواصل بين الأجيال والاستمرار في مسيرة الحركة المسرحية، ومن العوامل التي منعت الجيل الجديد من الكتابة، عدم رصد الواقع، والنفاذ إليه، وتراجع العقلية الدرامية التي تحتاج إلى شروط معقدة، ورؤية مسرحية من داخل الخشبة، ثم سيطرة الصوت الواحد واللجوء إلى الذاتية عند الكاتب، أي الرأي الواحد الذي يلغي آراء الآخرين، وبالتالي غابت التعددية الصوتية التي تتوزع عبر الحوار على شخصيات النص، وتعد هذه التعددية شرطاً من شروط نجاح المسرح، وبنفس الوقت تكون جوهر الصراع الذي يشد المتفرج إليه، إضافة إلى نسف عناصر البناء الدرامي التقليدي، من الصراع والحبكة والشخصيات وغيرها وافتقاد العروض إلى بنية الحكاية.

من هنا نشطت مسألة الإعداد والاقتباس كبديل عن المسرحية المحلية التي أعاقت الكتابة وبالتالي أعاقت الحركة المسرحية برمتها، وسببت أزمة في الحركة المسرحية، أو ساهمت في تعميق أزمته.

لا نستطيع القول بأن الكاتب المسرحي توقف عن الكتابة، بل انقطع عنها متجهاً إلى الكتابة للتلفزيون الذي يعتبر الأكثر شهرة وانتشاراً ومالاً، والسؤال الذي يفرض نفسه علينا، هل المسرح حاجة اجتماعية من حاجات المجتمع الأساسية أم أنه بات فناً منسياً في الثقافة العربية أم أنه ترف فكري؟.

عندما لم يجد المخرج نصوصاً محلية (رغم أنه لا يحبذ العمل على النصوص المحلية)، بدأ هو ذاته يكتب النص ويخرجه، ليشبع رؤيته الفنية، ويختصر الزمن ورحلة البحث عن النص، وراح يشتكي من قلة النصوص الجيدة بحجة أن ما هو موجود لا يناسب رؤيته، وهو في قرارة نفسه يريد الانتشار والخلود من خلال كتابة النص، وقد يكون غيوراً من الكاتب الذي انتشر سريعاً وذاع صيته في الستينيات والسبعينيات.

عندما تأسس نادي المسرح القومي، كان من أهدافه إعطاء الفرص للشباب الجدد من خريجي المعهد العالي لإخراج أعمال مسرحية جديدة بأساليب جديدة في جو مختبر مسرحي يعطي لهذه التجارب فرصة الظهور إلى الضوء سواء كان إخراجاً أو نصاً أو تمثيلاً، لرفد الحركة المسرحية في سورية، لكن النادي لم يساهم في تطوير حركة المسرح، وبقي مثل أي فرقة خاصة تتأرجح بين الهواية والاحتراف.

لقد حفلت خشبات المسارح بالفعاليات، والأنشطة المسرحية، وتزايد عدد الفرق بتزايد الأندية المسرحية والتجمعات الثقافية الخاصة، ولاشك أن المتابع سيجد صعوبة في إيجاد عروض مميزة تتجاوز أصابع اليد الواحدة خلال السنوات العشر السابقة في التسعينيات رغم الصحوة المسرحية، إلا أن هذه العروض لم تخلع عنها عباءة الهواة، بل تشبثت بها أكثر سواء في الرؤية الإخراجية، أو الحلول البصرية الساذجة، أو أداء الممثل الذي كان يكرر نفسه في كل عرض، أو حتى المقولة الفكرية التي يمكن إيصالها إلى المتفرج بأساليب عديدة.

ماذا نأمل من مخرج يفتقد إلى مشروع مسرحي، عندما يبحث عن نص لا على التعيين بشرط أن لا تتجاوز شخصياته أكثر من اثنتين، من المستغرب أن يبحث مخرج عن نص مسرحي ليقدمه على الخشبة من المفترض أن يكون في حوزة المخرج عدداً لابأس بها من النصوص التي يود إخراجها حتى يكون لديه مشروعاً ثقافياً لأنه يفتقد إلى برنامجه الخاص، وآخر يجد في العرض متنفساً، فيجند عائلته، وأصدقاءه الذين لا علاقة لهم بالمسرح لمساعدته في إخراج العرض، وثالث يبحث عن ممثل، أومن يرغب في التمثيل، ماذا يقدم هؤلاء للحركة المسرحية، وأي

مشروع يطمحون إليه ولا يدافعون عنه، كأن يجرب مخرج نفسه في عدة مهن، ثم يلجأ إلى الإخراج .. وهكذا ..

فإن دل هذا، إنما يدل على الاستسهال في التعامل مع الفن المسرحي والتلاعب بأذواق المتفرجين، ومن هنا ارتد المتفرج عن المسرح في الوقت الذي انتشرت الفضائيات بشكل سريع تلبي احتياجات المرء في الفرجة والتسلية المجانية، إلا أنه بالمقابل هناك عروض قدم المخرج من خلالها نفسه مخرجاً مبدعاً ووضع بصماته على الحركة المسرحية، وتميزت تجربته بطابع العذوبة والشفافية التي لا تغيب عن البال مثل عرض «رجل برجل» للمخرج فايز قزق وعرض «في انتظار غودو» للمخرج عماد عطواني وعرض «صمت الكلام» للمخرج ماهر صليبي، وعرض «عشاء عيد ميلاد طويل» للمخرج سامر عمران مثلاً.

بعض العروض التي قدمت خلال هذه الفترة، كانت عروض « رفع العتب» أو أداء الواجب مع غياب الصدق والموهبة في التعامل مع المسرح والجمهور، وهذا ما أدى إلى تدهور الحالة المسرحية وتهميشها، وبالتالي تكريس ظاهرة «الأنا» المتضخمة عند المخرج الذي يعد النص، ويخرجه، وأغلب الأحيان هو من يصمم الديكور أو السينوغرافيا، ويختار الموسيقى له، فضلاً عن أنه يمثل فيه أحياناً، صفات عديدة اجتمعت في شخصية المخرج، ليعبر عن رؤيته الأحادية، واستنهاضاً للديكتاتورية الموقوتة في داخله، وكأننا نلغي تعددية الرؤى في المسرح ونسعى إلى أن يكون نتاجاً فردياً أقرب إلى الفن التشكيلي أو الروائي أو غيرهما، علماً أننا نعيش زمن التخصصات في المهنة الواحدة، فكيف مهنة المسرح التي تقوم أساساً على العمل الجماعي وتبني الآراء المتعددة للعاملين في العرض.

من المؤسف أن نجد ممثلاً مسرحياً واحداً أو اثنين يعملان في العرض، والهواة يعملون في عدة عروض في آن واحد (هذا ليس انتقاصاً من قيمة الهواة، كونهم الأكثر حماساً، وهم وقود الحركة المسرحية في سورية ومستقبلها)، وحتى الممثل المحترف الذي يعمل مع الهاوي في العرض، يتحول إلى هاو مثله، بحجة أن العمل كله لا يستحق أن يقدم أكثر مما قدمه، وحتى الهواة يديرون ظهورهم للمسرح بعد عدة أعمال إلى مسلسلات تلفزيونية تحقق لهم العيش الرغيد.

يبدو أننا نفتقد أساساً إلى مهنة المخرج، المخرج يصنع الممثل الذي لا يتوانى عن البحث والاجتهاد وتقديم الاقتراحات، إلا أن ما لاحظناه في العروض، أن معظم المخرجين كانوا ممثلين، وعندما يتعاملون مع الممثل فإنهم يطبعونه بسماتهم، أي أنهم يستنسخون ممثلاً على مقاسه فوق الخشبة، بحيث نجد على الخشبة، نسخاً مشوهة عن المخرج/ الممثل من حيث حركاته وأدائه وتعامله مع الشريك ومع الأغراض المسرحية حتى في طريقة إلقائه، وتقع المسؤولية على عاتق الممثل أولاً، لأنه إن كان فعلاً ممثلاً، فبإمكانه أن يقدم العديد من المقترحات أثناء البروفات، ولا يسمح لنفسه أن يكون نسخة مشوهة عن المخرج، لكن إذا لم يتوصل الممثل والمخرج إلى اقتراح معقول حول الأداء، يلجأ الممثل إلى شخصية المخرج، لينهي الجدال، وليسرع بدفع عجلة البروفات، لأن الجميع في سباق مع الزمن.

كانت السمة الغالبة في عروض التسعينات، كثافة عدد الممثلين الهواة في عروض المسرح القومي الذي يفترض أن يكون محطة هامة في طريق الإبداع، ومثال السمو والرقي لبقية الفرق والمسارح، لكن طالما المخرج في سباق مع الزمن، وفي تنافس مع زملائه المخرجين لإنتاج عرض مسرحي بسرعة قصوى، يتصرف هكذا، ماذا تفيد السرعة إن كان العمل غير ناجح، ولا يرتقي إلى مستوى الإبداع؟

يبدو أن المخرج مؤمن بفكرة أن المسرح يستوعب كل شيء كالمقهى الذي يرتاد إليه الجميع دون تمييز، ويعبث بعناصره كطفل في بيت أنيق متناسياً أن خشبة المسرح لها خصوصيتها، وأنها مساحة لكشف الحالات الإنسانية، والبوح عما يجيش في الصدور ..

من هنا لم نعد نتحدث عن الأزمة لأن القضية ليست قضية أزمة، بل تجاوزتها حتى أصبحت آفة استوطنت حقل الإبداع المسرحي ولا يمكن معالجتها بسهولة إن لم نمتلك الصدق والحماس والبحث والإجتهاد للخروج منها بحلول ورؤى إبداعية.

البحث عن جمهور أم متفرجين؟

كل عرض مسرحي بالضرورة يتوجه إلى جمهور يفترضه المخرج ويتخيله بنفسه، وبالتالي يبني العرض على أساس جمهور محدد، وهذا يعني أن الجمهور هو الذي يتحكم في عملية اختيار النص وإعداده وعرضه أي تقبله ورفضه..

لكن من هو الجمهور ومن هو المتفرج؟ وما الفرق بينهما في العرض المسرحي علماً أن الكلمتين تترددان كثيراً في الدراسات المسرحية، وفي الصحافة وعلى ألسنة المخرجين أنفسهم.

دراسات كثيرة تناولت الجمهور من منطلق استقباله للعرض وماهيته وآلية فهمه لكنها أغفلت المتفرج نهائياً، هل نملك جمهوراً أم متفرجين؟

في دراسة حول المسرح والجمهور توضح الدكتورة ماري إلياس، معالم الكلمتين، حيث ترى أن المتفرج هو إنسان ذو كيان مستقل متفرد، وأن الجمهور هو مجموعة أو جمهرة من الأشخاص، المتفرج ليس وحيداً طالما أن المسرح ظاهرة اجتماعية وثقافية وفنية، بل هو فرد من هذه التظاهرة، والأفراد يشكلون مجموعة ذوات، وما يتلقاه المتفرج ككيان وآلية استقبال هو غامض، لكنه شديد التحديد، وهذا الاستقبال جزء يتلقاه المتفرج ككيان اجتماعي مبهم وغالياً متجانس إلا أن استقبال العرض يتعلق بخلفية المتفرج ومرجعيته الفكرية والثقافية والأيديولوجية، لذلك فالذاكرة الثقافية والفنية والفكرية للمتفرج والجمهور ضرورية جداً في فهم واستيعاب العرض المسرحي.

هل فكر مخرج مسرحي ما بالمتفرج كفرد مستقل له خصوصيته، وبالجمهور ككتلة متراصة شبه متجانسة في العرض قبل أن يقدم العرض؟

تشير الدراسات المسرحية إلى أن الحاجة ليست مغروسة في الإنسان ولا هي مولودة معه، إنما الحاجة تتكون معه وتكتسب مع الأيام وتربى عنده كما يربى فيه حب الوالدان والإنسان والوطن، ومن المسلمات أن المسرح يزدهر في المجتمعات التي تربي أجيالها على تقاليد مسرحية منذ الصغر كما يقول المثل (العلم في

الصغر كالنقش على الحجر)، وإذا عرفنا أن المشروع المسرحي لا يكتمل إلا إذا خلق له تقاليد مسرحية وجمهور متفاعل لهذه التقاليد، فعندئذ ندرك حيوية الاهتمام بمسرح الأطفال أولاً.

إن عدم تميز الشخصيات الفردية عن بعضها يؤدي إلى عدم الاعتراف بوجود أفراد داخل مجتمع ما، وبالتالي طمس هذا الوجود وانصهاره في بوتقة الجماعة، والرأي الواحد، كما كانت العشائر تفعل هذا منذ مئات السنين.

وعدوة إلى موضوعنا، نلاحظ أن الحركة المسرحية تراجعت في التسعينيات بشكل ملموس، وهذا ما أثر على المتفرج والجمهور الذي لم يعد يعنيه المسرح كظاهرة اجتماعية وثقافية وفنية، إذ كان البديل جاهزاً مع انتشار الفضائيات التي اقتحمت البيوت ليس كزائر بل كقاطن في غرفة النوم نفسها.

طبعاً الفضائيات لايمكن أن تحقق هذه الظاهرة الاجتماعية كونها تعرض على كافة شرائح المجتمع، لكن هذا لم يكن هو السبب الرئيسي في ارتداد المتفرج عن المسرح، بل هناك أسباب كثيرة لعل أهمها يكمن في العرض ذاته، وفي الظروف الحياتية للمتفرج وشروط المعيشة القاسية وغيرها..

من هنا وجد المسرح نفسه في ورطة أو ربما في أزمة عندما ابتعد عن المتفرج، ولم يحاول المخرجون إعادة هذا المتفرج إلى المسرح علماً أن المتفرج عندنا ليس متمرداً بل هو أشبه بالمطيع كونهم تخلوا عن المسرح أو عجزوا أن يقدموا عروضاً ذات سوية فنية عالية إلا أن مجموعة صغيرة من المتفرجين اعتادت على زيارة العروض إما للاهتمام بالمسرح أو للفضول وم يواظبون على متابعة أية تظاهرة ثقافية (معرض، عرض،أمسية موسيقية، شعرية قصصية، ندوة) إما لشعرة مخرج العرض أو لشهرة الكاتب وهذا نادراً ما يحدث في بلداننا، وغالباً لشهرة ممثل نجم الذي يجبر شريحة معينة من الشباب لحضور عرضه.

هكذا انعدمت الثقة بين المتفرج والعرض، رغم بعض المحاولات البائسة في استرجاعه إلى المسرح، أو حتى إجباره على أن يتابع العرض حتى النهاية.

كان المتفرج يخرج من عروض كثيرة ويفتح حواراً مع أحد ما خارج الصالة ثم يعود ليتابع العرض وكأن شيئاً لم يحدث حتى باتت هذه الظاهرة تقليداً في

عروض التسعينيات.

يخلق المتفرج بدوره حالة يأس عند الممثل الذي خبا بريق أدائه على الخشبة عندما وجده يخرج ويعود ثانية كأنه في مقهى شعبي ينتظر أحداً يخرج ويدخل متى شاء.

عندما لا يتجاوز عدد الجمهور مئة شخص في أفضل الحالات، وأحياناً يقل العدد إلى ما دون عشرين في صالة تتسع لأكثر من خمسمائة شخص، فكيف يعرض الممثل لهذا العدد القليل، وماذا يقدم؟ أين تكمن المشكلة؟ ولماذا يقدم المخرج عرضاً لا يتواجد في صالته جمهور، طرحت هذه الأسئلة لعدد من المخرجين، فكان الجواب لاذنب لهم المهم أنه سجل نشاطاً ثم يقول: لماذا تريد مني أن أجبره على الحضور، هذه ليست مهمتي، هذا صحيح ليست مهمته لكن مهمته أن يعيد الثقة للجمهور من خلال عمله، وإلا لماذا غاب عن المسارح، فليذهب وليعرض لنفسه وأصدقائه بعيداً عن الخشبات.

الملاحظ أن العرض الناجح هو العرض الذي يستقطب عدداً كبيراً من الجمهور علماً أن هذا ليس شرط نجاح العمل، لكن يبدو أن هذا العدد يستبشر خيراً، وبالتالي تنعكس حالة الصالة على أداء الممثلين، لكن إذا كان الإخراج ضجيجاً والتمثيل ضحكاً والشكل تقليداً والمضمون مملاً فكيف يأتي الجمهور إلى العرض؟.

إن عملية التوجه إلى الجمهور تكون من صلب عملية الإخراج، وعندما يختار المخرج نصاً، فهو يختار جمهوراً لهذا النص، وإلا فلا يأتي أحد إلى المسرح ولايهدر وقته وماله لحضور عرض لا يقدم له شيئاً كوننا نعيش في زمن السرعة وعصر الانترنت، هل يمكن للمخرج أن يستهتر بأوقات الآخرين في هذا العصر خاصة الذين انتزعوا من أرائكهم انتزاعاً؟ قد نجد الجواب في أروقة المسارح.

إذا كان المتفرج حاضراً في العملية الإبداعية، فأين تقع مكانته، وما هي علاقته وأهميته في العرض والجهد المبذول؟، رغم ذلك، فالمخرج يتحسس من توجيه أية ملاحظة إليه، إلا في إطار المدح والثناء حتى إن كان عمله متواضعاً، فلا يمكن أن يعترف بفشله بعكس العروض التي كانت تقدم في السبعينات والثمانينات، كان

المخرج في أغلب الأحيان يجري حواراً أو ندوة بعد كل عرض يعترف بأخطائه وهفواته الفنية، ولنا مثال في سعدالله ونوس الذي أقدم على إخراج مسرحيته « مغامرة رأس المملوك جابر» في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية، حيث أشبع المخرجون والمثقفون والنقاد العرض بالمناقشة والنقد، يقول رفيق الصبان«كان طموح الكاتب سعدالله ونوس، حين قام بإخراج نصه المسرحي (مغامرة رأس المملوك جابر)، أن يحقق التوازن المنشود وأن يصل إليه.. لكنه ضل الطريق في مختلف الجهات.. وظلت مسرحيته التي كتبها ببراعة ملحوظة مسرحية تائهة تبحث عن أسلوب وعن منهج وعن رؤية مسرحية حقة» المعرفة 1972 ص13، واستقبل ونوس هذه الملاحظات برحابة الصدر، ومنذ ذلك الوقت وحتى رحيله، لم يقترب من مهنة الإخراج ولم يحاول أن يخرج مسرحياته التي كانت تشوه دائماً على أيدي مخرجين هواة وغير هواة. ومن هنا نلاحظ أن الثقة انعدمت بين المخرج والممثل ورجل المسرح وحتى المتفرج الذي ابتعد كثيراً عن ارتياده إلى صالات المسارح.

الفرق المسرحية الخاصة

تأسس المسرح السوري بفضل المبادرات الفردية والفرق الخاصة والتجمعات المسرحية والفنية في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، وأبرز هذه الفرق كانت فرقة ناديا العريس التي ضمنت أكثر من 120 فناناً مسرحياً، وفرقة نادي الكشاف الرياضي، وفرقة عبداللطيف فتحي والمسرح الحر غيرها من الفرق، إذ استمرت بعض الفرق وتوقفت بعضها الأخرى بعد تأسيس الفرقة القومية للتمثيل التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي لأسباب عديدة، إلا أن الفرق الخاصة ساهمت ومازلت تساهم في تنشيط الحركة المسرحية في سوريا، أبرزها فرقة «دبابيس» للأخوين قنوع، وفرقة «ندوة الفكر والفن»، وفرقة «المسرح الحر»، وفرقة «محمود جبر»، ومسرح «الشوك» أسسها عمر حجو ودريد لحام، ثم فرقة «أسرة تشرين» المسرحية التي كانت نتيجة لقاء الشاعر محمد الماغوط ودريد لحام ونهاد قلعي... وفرقة «المسرح الطليعي» أسسها طلحت حمدي، وغيرها من الفرق المسرحية والفنية التي قدمت عدة عروض وتوقفت بعضها.

وفي التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، تأسست فرقة «مسرح الحجرة»، وفرقة «جمهور المسرح الخلاق»، وفرقة «الرصيف»، وفرقة «ليش»، وفرقة المسرح الراقص «إنانا»، وفرقة الرقص التعبيري «رماد»، ثم تجمع «أداد للإبداع المسرحي»، و«تجمع سامة الفني»، وفرقة «موال»، وتجمع «كون» ومعظم هذه الفرق والتجمعات كانت تقدم عروضها باللهجة المحلية، بعكس عروض المسرح القومي التي كانت الفصحى مسيطرة في خطابها المسرحي، إلا أن عروض القومي غيرت منهجيتها، وحذت حذوى عروض الفرق الخاصة بتأثير المسلسلات التلفزيونية، وبدأت عروضها باللهجة العامية أيضاً وتتناول المواضيع بسطحية مباشرة، وهذه الفرق كانت تقدم عملاً أو عملين ثم تتوقف لأسباب تتعلق بالتمويل أحياناً، وأخرى بأماكن العرض...

كثر الحديث عن أهمية المسرح ودروه وتأثيره على المجتمعات كفعل إبداعي متعدد الجوانب، كما كثر الحديث عن الصحوة المسرحية في التسعينيات من خلال

بعض التجارب، مما دفع ببعض الشركات والتجمعات الفنية أن تعلن عن تأسيس فرق مسرحية خاصة أو إحياء فرق وتجمعات قديمة كانت قد توقفت عن تقديم عروضها لأسباب، إذ كان تأسيس هذه الفرق بدافع الحب والحماس المسرحي للنهوض بالحركة المسرحية أولاً، وثانياً في محاولة منها أن تساهم بنهضة مسرحية، فطرحت نفسها عملياً موازية للمسرح الرسمي إن لم نقل إنها كانت تعتبر نفسها بديلة عنه في الوقت الذي كانت العروض المسرحية ضعيفة نوعاً ما، كانت تقدم عرضاً وفي أحسن الأحوال عرضين، ثم تتوقف، ولم تستطع أن تبحث عن حلول للأزمة في الوقت الذي كان أحد أهدافها الخروج من الأزمة، إلا أن هذه الفرق الخاصة وجدت ضالتها في عروض كوميدية ترسم البسمة أحياناً على شفاه المتفرجين وأحياناً أخرى تنتزع القهقهة من حناجرهم كون المتفرج بحاجة ماسة إلى الترفيه والتسلية بعد متاعب يوم عمل عصيب، وبذلك لم تستطع استقطاب عدد كبير من المتفرجين إلا نادراً، علماً أن الفرق والتجمعات كانت تعاني من قلة الصالات وأمكنة العرض في الوقت الذي ترتفع أصوات، بأن أي مكان يمكن أن يصلح لعرض مسرحي ورغم ذلك حققت بعض العروض شرطها الإبداعي، لكن يجب ألا يغيب عن البال أن الفرق الخاصة هدفها الرئيسي الربح أولاً لاستمرارية التجربة..

من الضروري البحث عن شكل مسرحي يناسب متفرج اليوم، والبحث عن مضامين احتياجات مرحلة التسعينيات وما بعدها، طالما أن المسرح هو استجابة واعية للمعطيات الاجتماعية والحضارية الجديدة التي جاء ليعبر عنها شكلاً ومضموناً.

إذا كانت مهمة تطوير الحركة المسرحية تقع على عاتق المسرح الرسمي، فإن هذه المهمة يتقاسمها مسرح القطاع الخاص في بعض الدول العربية والأجنبية، وبالتالي يدخل الرأسمال الفني مجال التوظيف الفني/الإبداعي، مما يولد تجارب متعددة، وبنفس الوقت تتنافس الفرق في ما بينها حول استقطاب أكبر عدد ممكن من المتفرجين، والاهتمام بالجوانب الفنية والجمالية للعرض.

بعد صدور قانون الاستثمار رقم (10) في بداية التسعينيات، استبشر بعض المتحمسين خيراً بأن الحركة المسرحية قد تدفع عجلتها نحو الأمام بمساهمة

رأسمال بعض الممولين والمنتجين، إلا أن انعطافاً شديد الانحدار حدث، وكاد أن يقضي على المسرح، أو بالأصح، تم تهميش المسرح في تلك الفترة، وبعد أن توجهت الشركات، ورأسمال القطاع الخاص لإنتاج المسلسلات التلفزيونية، تأزمت الحركة المسرحية أكثر، ودخلت في نفق مظلم لا تعرف كيف الخروج منها، كون العاملين في المسرح تخلوا عنه لصالح الدراما التلفزيونية، والمتفرجون استسهلوا مشاهدة المسلسل التلفزيوني، أو بعض البرامج المسلية، ومن كان له علاقة بالفكر والثقافة تابع الحوارات الفكرية والثقافية على الشاشة، وبعد أن استحوذت الشركات والتجمعات الفنية على الكوادر المسرحية، بقيت الخشبة مهجورة، فارغة، باردة، واستنجدت ببعض الهواة لإزاحة الستار عنها.

رغم هذه النقلة النوعية التي حدثت في بداية التسعينيات، إلا أن بعض المتحمسين للمسرح، قدموا عروضاً خاصة وبجهود فردية، تنتجها مجموعة من الفنانين في النصف الثاني من عقد التسعينيات، بعد أن كادت الساحة المسرحية تخلو من المسرحيين أنفسهم، وكان مسرح القطاع في سورية شبه معدوم إلا من بعض التجارب الفردية التي لم ترتق إلى مستوى الإبداع والتي تسعى من وراءها إلى إثبات الذات، أو تسجيل نشاط مسرحي، لكن بعد منتصف التسعينيات، بدأت التجارب الخاصة أكثر قوة، وظهرت بشكل واسع من قبل مجموعة فنانين بعد أن رأوا أن المسرح القومي لا يمكن أن يقدم شيئاً له قيمة فنية، وتدريجياً بدأ أصحاب المشاريع (رؤوس الأموال) يجدون مجالاً لتوظيف رأسمالهم مع بعض الفنانين الذين كانوا ومازالوا يؤمنون بأهمية المسرح إيماناً عميقاً لتطويره وتقدمه. فحاول البعض مع الجهات شبه الرسمية، والبعض الآخر تعاونوا مع الوزارات كالبيئة والإعلام والتربية، وآخرون وجدوا ضالتهم في ملحقيات الثقافة في سفارات الدول الأوروبية. ولم تسجل الحركة المسرحية عروضاً لها قيمة فنية للقطاع الخاص، إلا أن تجمع «شعاع» الفني قدم عرضاً للأطفال، مقابل تجارب كانت تضحك على لحى الطفل، حيث كانت هذه العروض أشبه بمنوعات أغان ومسابقات وألعاب في الأعياد والمناسبات.

في أولى محاولة لفرقة «محمد الماغوط» الفنية، قدم المخرج جهاد سعد مسرحية «خارج السرب» للكاتب الماغوط الذي ارتبط اسمه باسم فرقة «أسرة

تشرين المسرحية» مع الفنان دريد لحام، وحقق العرض نجاحاً من الناحية الفنية والجماهيرية معاً، إلا أنه كان عرضاً يتيماً ولم تستمر التجربة، ثم قدمت مجموعة من الفنانيين مسرحية «مات ثلاث مرات» للمخرج حاتم علي الذي اعتمد على الأسلوب الكوميدي الساخر، وحقق نجاحاً متميزاً، لكنها توقفت الفرقة أيضاً مثل الآخرين، وفي تجربة جديدة وخاصة من نوعها، جمعت بين الكاتب حكيم مرزوقي والمخرجة رولا فتال وتحت اسم «فرقة الرصيف» قدمت الفرقة أولى تجاربها في مجال مونودراما «عيشة» ثم «إسماعيل هاملت» وبعدها «ذاكرة الرماد»، و«كونترباص»، ومازالت الفرقة تقدم بعض أعمالها في مصر وتونس وبعض البلدان الأوروبية ثم توقفت لأسباب مادية أيضاً. أما الفنان نمر سلمون كانت له أول تجربة مونودراما مع المخرج وليد قوتلي «يوميات مجنون» لغوغول، فتابع نمر تجربته معداً ومخرجاً وممثلاً، وسميت بفرقة «مسرح الجمهور الخلاق»، ولم يتوقف عن العمل، فقدم مسرحية «المسخ» عن رواية بنفس العنوان لفرانز كافكا، و«جسدي في مهب الريح»، وعروضاً عديدة في فرنسا واسبانيا وألمانيا، وورشات عمل مع الفنانين، وكالعادة قدم رياض عصمت بالتعاون مع معهد غوته الألماني في دمشق، عرض «رؤى سيمون ماشار» بمناسبة مئوية بريخت، وكان لسمير صروي تجارب مع ملحقية الثقافة في السفارة النرويجية والدنماركية، فقدم «بيت الدمية» و«الليلة الثانية عشرة» على معرض دمشق الدولي، والمركز الثقافي الفرنسي، وتشجعت الدكتورة حنان قصاب حسن لتقديم عرضين مسرحيين للملحقية الثقافية الأوروبية.

الملاحظ أن هذه التجارب لم تستمر بعد عرض واحد أو عرضين لأسباب عديدة، خاصة العروض التي تعتمد على عدد كبير من الممثلين بسبب التمويل أو الخلافات بين المخرج والمجموعة، لكن تجربتين استمرتا نوعاً ما، وقد يكون سبب استمرارهما هو أنهما تقدمان مونودراما كتجربة نمر سلمون الذي يعد النص بنفسه ويخرجه ويقوم بتمثيله، وتالياً فهو ليس بحاجة إلى عدد من الممثلين، وكذلك تجربة رولا فتال التي تخرج النص الذي يكتبه حكيم مرزوقي. غالبية الأحيان يبدو لي أن المونودراما هي أحد أسباب استمرارية الفرقة أو التجمع الفني ليست لحاجة اجتماعية أو فنية إنما لإستمرارية التجربة فقط، بينما العروض

التي يتطلب عدداً كبيراً من الممثلين، تعتمد على موضوع كوميدي ساخر لاستقطاب المتفرجين.

إذا عرفنا أن هدف مسرح القطاع الخاص هو الربح، فندرك عندئذ مدى اهتمامها بجماليات العرض، والحلول الإخراجية والمشاهد البصرية، والرؤى المطروحة وحتى المواضيع المطروحة، فقد اعتمد بعض الفرق على النجم التلفزيوني لاستقطاب المتفرجين، خاصة في المواضيع الكوميدية الراهنة، فمثلاً مسرحية «الرجل المتفجر» أخرجها الفنان باسم ياخور لـ (تجمع سامة) الفني، بطريقة ساخرة مما يولد الضحك، وفي تجربة أخرى لنفس التجمع، أخرجت نائلة الأطرش مسرحية «الرهان» التي تتناول موضوعاً كوميدياً خطيراً تنتمي إلى كوميديا سياسية، إلا أن تجمعاً آخر باسم «آداد المسرحي» قدم عدة عروض مسرحية، بعد أن أعلنت تأسيسها من خلال الإعلانات الطرقية والصحفية، وقدمت عرض «من حجر أتيت»، و«أسود وأبيض»، وتوقفت الفرقة عن العمل، ثم قدمت مسرحية «عشاء الوداع» باسم التجمع من إخراج الفنان بسام كوسا، أيضاً استخدمت موضوعة الكوميديا فيها.

المسرح الخاص لم يستطع أن يقدم تجارب مهمة في التسعينيات، رغم بعض المحاولات الجادة، بعكس بعض الدول العربية التي كان حضور المسرح الخاص فيها يعطي طابعاً المشاركة في تنشيط الحركة المسرحية، حيث قدم تجارب مهمة جداً على مستوى الإخراج والتمثيل والكتابة للمسرح، وخير مثال على ذلك فرقة «أسرة تشرين» المسرحية في السبعينيات لـ محمد الماغوط، ودريد لحام وعمر حجو ونهاد قلعي، ولنا في البلدان العربية الأخرى أمثلة، توفيق الجبالي وفاضل الجعايبي وعزالدين قنون من تونس، نضال الأشقر وروجيه عساف ورفيق علي أحمد وكل المسرح اللبناني كونه لا يتلقى الدعم المادي من الدولة هو مسرح خاص..

مازال المتفرج يبحث عن العروض المسرحية التي تشبع رغباته في الوقت الذي تنطلق الصرخات من هنا وهناك بأن المتفرج لم يعد يرتاد المسرح، ويمكن القول بأن هذه المرحلة هي مرحلة المتفرج الذهبية، وبنفس الوقت نسمع بين الحين والآخر أن المسرح في أزمة، هل المسرح في أزمة ؟ هل هي أزمة مسرح كنوع إبداعي أم أزمة الحياة عامة؟

كان من الممكن أن يقضي التلفزيون على المسرح، (كما يروج البعض بأن التلفزيون أصبح غولاً يلتهم المسرح) أو أن يسبب له أزمة خانقة في الستينيات عندما تأسس التلفزيون في سورية، لكن ما حدث كان عكس ذلك، حيث ازدهر المسرح وأنتعش عروضه، وامتدت نشاطاته لتشمل كافة قطاعات المجتمع، ومعظم المحافظات السورية، حتى أطلق المؤرخون على تلك المرحلة بمسرح الستينيات الذهبية الذي مازلنا ننهل عروضنا المسرحية من نصوصه، بفضل كتاب مسرحيين محليين، ومن هنا ندرك تماماً أهمية المسرح والتلفزيون كفنين مستقلين قائمين بذاتهما، ومختلفين عن بعضهما البعض تماماً.

النص المسرحي.. بين الكتابة والإخراج

يرتبط تطور العلوم الإنسانية الذي تعد رافداً مهماً من روافد الأدب والفن في العصر الحديث ارتباطاً وثيقاً بتقدم العلم في عصرنا، ولا يمكن أن تعزى هذه التطورات إلى الثورة العلمية المعاصرة وتأثيراتها ما لم ترتبط بحركة الحياة الفردية للإنسان والبحث عن أسبابها في ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية والفنية التي يمر بها المجتمع، فالتطور يشكل انفتاحاً وقراءة وتأويلاً على العلوم الإنسانية، والتعددية تشكل غنى ذا دلالات في الإبداع الثقافي، إلا أن هذه التعددية يفترض أن تشكل جسم الثقافة السائدة.

وطالما أن الأدب يمس الأفكار والطموحات والمشكلات، ويتعلق بالتخييل المتعلق بالواقع والخيال، فإنه يتطور من خلال ظروف المجتمع الذي ينمو فيه، والتي تستند إلى الارتباط الحيوي بالحياة، والإيقاع الداخلي للفرد وللمجتمع.

تشعبت فروع الأدب وتعددت مناهجه وكثرت تعاريفه وتأويلاته، وبدأت محاولات خجولة لعلمنة النص، وعقلنته في الغرب (جوليا كريستيفا، فان ديجك..) ووضعت الأسس والقوانين لعلم النص في إطاره العام، وتعددت التعريفات المختلفة، حتى بات النص كياناً مستقلاً عن كاتبه، أداته اللغة التي تختلف عن اللغة العادية بانزياحاتها وغنى دلالاتها كون الانزياح محدود ومقصود في الوقت نفسه، ويجعل من الأسلوب لغة ثانية داخل اللغة العامة ويمكن أن يضاف إليه دلالات جديدة عند انتقاله إلى بيئات متعددة، فيقبل قراءات عديدة، وبالتالي يكتسب النص معارف ورموزاً قد تكون خافية في القراءات الأولى لإنتاجه، ويمكن ترجمته إلى صورة بصرية أو حسية عند إخضاعه إلى مختبر مبدع حقيقي.

كثرت المصطلحات حول مفهوم النص، وبات من الصعوبة إطلاق تعريف شامل عليه، ورغم التقاطعات والاختلاف فيما بين التعريفات، ففي الاختلاف،اعتراف وتكريس وتمايز، يقول جاك دريدا «أنا أختلف معه، لا لألغيه، إنما لأثبته»، والاختلاف، اعتراف، بينما فان ديجك، يحدد النص بالبنية الكبرى والبنية الصغرى،

أما إيكو فيرى أن النص «وحدة معقدة من الخطاب..» صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص علم المعرفة الكويتية، وستانلي فيش يؤكد أن «النص ليس شيئاً أو موضوعاً، لكنه تجربة، يخلقها القارئ، بهدف التواصل، ليس باللغة فقط، بل هناك وسائل كثيرة يمكن للإنسان أن يتواصل مع الآخر» نقد استجابة القارئ، عبد النبي اصطيف، المعرفة السورية، والنص غامض متعدد الدلالات والقراءات والاحتمالات، فالغموض يحيل القارئ إلى اكتشاف معان متعددة قد يضعها الكاتب، ليقوم به القارئ بالبحث عنها في كل قراءة، لذلك تحول النص في النظرية الأدبية النقدية إلى نص مغامر ومفتوح للتفسير والتأويل، لا يمكن إغلاقه، وتتمثل مهمة القراءة في محاولة اكتشاف ما هو ممكن من المعنى والدلالة، إلا أن الدلالة لا تمنح نفسها بسهولة لمن يعتقد أنه يمتلك المعنى الحقيقي، بل يتطلب الاكتشاف جهداً لتوسيع حركة المجتمع والتاريخ حتى تكتسب الدلالة معان متعددة.

السؤال عن النص هو بحث عن إجابات لامتناهية، أو إثارة أسئلة أخرى تشغل المبدع، لذلك يضيف القارئ المبدع معان جديدة إلى النص ضمن صيرورته، أو يبحث عن المعنى الكامن الذي لم يظهره الكاتب في النص، ولا يهتم بالبحث عن الأجوبة، وهذا من مميزات النص المفتوح الذي «يتيح لقارئه، مادة للأسئلة والشكوك، أكثر مما يعطيه من إجابات قاطعة، مما يجعله أشد استعداداً لتقبل الأشياء غير القاطعة المكتملة» بلاغة النص، وعلم النص عالم المعرفة، صلاح فضل ص 283_ 284.وهو لايقول الحقيقة ولايقول الكذب، فيطرح الإشكالية بكل تناقضاتها، رغم أن مرجعيته هو الواقع، الذي يحاكيه، لكنه لا يصوره.

كان المثقف في الستينات، مؤمناً بأن رسالة المسرح، هي رسالة إنسانية من ناحية الوظيفة، ومن ناحية الفكر، وطالما أن للمسرح علاقة بالإنسان، وسعادته، وتنوير فكره ونهضته، لإسهامه في الثورة (كان البعض يرون أن مهمة المسرح هي التثوير أو المساهمة في الثورة)، والتخلص من أدران المجتمع وعلله الجسدية والنفسية (التطهير)، فرسالته هي رسالة إنسانية وحضارية معاً، لأن المسرح لا يمكن إلا أن يكون إنسانياً من خلال حركته وتفاعله مع ما يحيط به، وما يضعه الكاتب المسرحي في نصه المسرحي، كون النص هو العمود الفقري لأية حركة مسرحية متطورة، وهو

الذي هيمن على الحركة المسرحية قرابة قرن من الزمن أثناء فترة ما قبل الحداثة.

تشير الوقائع إلى أن النص المسرحي المحلي في تراجع منذ ثمانينات القرن الماضي، رغم أن الفترة السابقة لها كانت غنية بالنصوص «بالرغم من توقف بعض المؤلفين السوريين مبكراً عن الاستمرار في الكتابة المسرحية، فإن إسهامهم المتواضع مهّد الطريق لزملائهم كي يتبعوا خطاهم، ويؤسسوا تراثاً قوياً للتأليف المسرحي في سورية، حظي من قبل الدوائر الثقافية العربية» رياض عصمت ، رؤى في المسرح العالمي والعربي ص281، والمتابع للحركة المسرحية، يجد بسهولة هيمنة المخرج على الحالة المسرحية، مما أبعد الكاتب ونصه عن المسرح، فالمخرج على حد قوله، تجاوز النص المحلي من خلال الأساليب والرؤى الإخراجية من استخدام تقنيات تواكب التطورات الحديثة، لكن هل يمكن للمغريات التكنولوجية الحديثة أن تسيطر على المسرح دون الاهتمام بالكتابة المسرحية التي تكون مرتبطة بالفكر والإحساس والروح والشعور والنداء الإنساني في المآسي، وهذا ما يؤدي إلى انقراض الحياة الفكرية في الحركة المسرحية كما نتلمس أثاره اليوم، وعندما لا يتضمن الفكر في المسرح، فالحركة المسرحية برمتها تنحو باتجاه الترفيه والتسلية، وبالتالي لا يمكن مواجهة هذا الإسفاف بما يقدمه المخرجون على الخشبات. لذلك يلجأ هؤلاء المخرجون إلى كتابة نص العرض، أو إعداد نصوص عالمية بأنفسهم، أو أنهم يمسرحون القصص والروايات، حتى أن عملية الإعداد طالت مسرحة القصائد الشعرية، من منظور الصورة البصرية، للتخلص من سيطرة النص الأدبي والكاتب المسرحي، إلى أن أعرض الكتاب عن الكتابة للمسرح، فالذين كانوا يكتبون توقفوا، أو انتقلوا إلى أجناس أدبية أخرى، والأمر غير مشجع للكاتب المسرحي الجديد الذي يغامر بكتابة نص يستغرق أشهراً وربما سنوات، ولا يخرجه أحد كون بعض النصوص «اتسم بالطول والطابع الأدبي» رياض عصمت رؤى في المسرح العالمي والعربي 289،، حتى أن الفائز بجائزة نوبل للآداب لعام 2005، البريطاني هارولد بنتر، صرّح أنه لا يكتب للمسرح، لأن هناك الكثير من النصوص المسرحية في العالم، ويمكن قراءتها وإعادة صياغتها وفق المرحلة والمجتمع الذي ينتمي إليه المخرج لإحياء هذا النص أو ذاك.

وفترة التسعينيات تشهد على تراجع الكتابة المسرحية بشكل ملحوظ، بعد أن تحول العرض المسرحي إلى حالة جمالية يتوفر فيها جميع ألوان البهرجة البصرية، والاستعراضية، والبهلوانية وجميع أنواع اللعب والخيال، وخلا من المتعة الفكرية.

لا يمكن الحديث عن النص المسرحي إلا من منظور علاقة المخرج مع النص على أرضية صراع جدلي يؤدي إلى حوار، للخروج بنتائج متطورة لصالح الفن المسرحي، وطالما أن المخرج بدأ يهيمن على العرض، وغالباً لا يعترف بالمؤلف كشريك رئيسي فيه، فهذا ينذر بتراجع مستقبل الكتابة المسرحية، وقد ساعد في ذلك تطور التكنولوجيا المتسارعة، وأعطى للمخرج تقنيات جديدة تغريه للاستغناء عن بعض عناصر العرض التقليدية، فيمكن طرح إشكالية تطور الكتابة المسرحية في إطار علاقته بالتطور العلمي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وسيتحول إحدى هذه العناصر بطلاً للعرض، مثل الإضاءة، أو الديكور، أو الموسيقى أو حتى بعض اللوحات التشكيلية كما لاحظنا في العروض التي قدمت على الخشبات في التسعينيات في سورية بتأثير من الصورة البصرية التي تنتجها الفضائيات.

من هنا يمكن القول إن الحركة المسرحية في سورية تفتقد إلى كتاب المسرح الذين أفسحوا المجال للهواة، الدخول إليه بحجة أن أي خبر في جريدة أو أي حادثة يمكن تحويلها إلى نص مسرحي، لكن هذا يتطلب توافر العقلية الدرامية لدى الكاتب، والمعرفة بتقنيات الكتابة، وأصولها، وهي العقلية الديمقراطية التي تفسح المجال للشخصية الإيجابية والسلبية على حد سواء، بعرض وجهة نظرها والتعبير عن نفسها بحرية بنفس السوية. فالكاتب المسرحي يجب أن لا يتعاطف مع شخصياته، وإن تعاطف فيجد نفسه راكضاً وراءها، وهذا ينعكس سلباً على الكتابة المسرحية، بحيث يتعاطف المتفرج مع الشخصيات الشريرة، والفاسدة في حال عرض المسرحية. مثلاً، قدم جواد الأسدي في بداية الثمانينات مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر» للكاتب سعد الله ونوس، حيث تعاطف المتفرج مع شخصية جابر الانتهازية، وهذا يعتبر خللاً في عملية التواصل المسرحي، يتحمل نتيجته المخرج والممثل الذي أدى دور جابر (فارس الحلو، فايز قزق)، لكن على الممثل أن يمتلك الصدق في التعامل مع هذه الشخصية، الصدق في التعامل مع سلوك الشخصية

وتصرفاتها بحيث يرى المتفرج نموذجاً مماثلاً أمامه في الحياة العامة، فالصدق والمعايشة، هما أساس نجاح أي عمل مسرحي، ونجد أمثلة كثيرة في مسرح الأطفال، فالشرير،غالباً مايقدم من خلال حركاته الكوميدية، ويصبح شخصية محبذة للطفل طالما هذه الحركات تستحوذ على اهتمام الأطفال أكثر من غيرها، وهذا يدفع الطفل إلى حد التماهي والاندماج في الشخصية الشريرة، وبنفس الوقت يؤدي إلى خلل في عملية التواصل المسرحي.

نجد أن غالبية الكتاب الهواة يهتمون بالفكرة أو الشخصية الرئيسية، بينما تفلت منهم شخصيات ثانوية، أي أنهم لا يهتمون بها. ومن المفترض أن كل شخصية وكل موقف في المسرحية يكون لها مسوغ وجودها، وإن كانت عشوائية أو زائدة، فلا حاجة لها، وهذا يعني أن الكاتب تعاطف معها من منطق الحب لتلك الشخصية، وليس من منطلق الدراما أو إحداث تغير الحدث في خط سير الفعل الدرامي، أو تقوية خط درامي ما.

الكتاب المحليون يستسهلون الكتابة لكن نصوصهم لا تمت إلى الدرامية، وبالتالي يفسحون المجال للمسرح الذي يدغدغ عواطف شريحة كبيرة من الجمهور للظهور والسيطرة، لكن المشكلة تطال المؤلف والمخرج والممثل وحتى المؤسسات الداعمة للحركة المسرحية، ويرى كثيرون أن الجمهور هو مقياس نجاح أو فشل العرض، لكن هل هذا المقياس هو صحيح ويطور الحركة المسرحية؟ لا أعتقد ذلك كون الجمهور تربى على هذا النوع المبتذل من العروض.

كان لكتاب المسرح في الستينات والسبعينات حضوراً لافتاً، وقد سيطروا على مشهد التسعينيات، انطلقوا بداية من الهاجس أن المسرح طقس اجتماعي، ورؤية فكرية، ومنبر للتغيير الاجتماعي، وهذا ما كان يحدث أحياناً على حساب الذائقة الفنية والجمالية، وتمخض عن هذا الهاجس مهرجان دمشق المسرحي الذي استمرت دوراته الحادية عشرة، وفي نهاية الثمانينات، بدأت الحياة الفكرية تتراجع أمام الظروف الراهنة والتيارات الوافدة، وفشل المشروع السياسي العربي، فانهارت أحلام المثقف الرومانسية، وتحول التحرير إلى مفاوضات، والمقاومة إلى استسلام، وانغلق الكاتب المسرحي حول نفسه، حيث توقف معظم الكتاب الستينيات

والسبعينيات الذين كانوا يكتبون للمسرح ابتداءً من سعدالله ونوس الذي توقف عشر سنوات إلى ممدوح عدوان، وانتهاءً بالجيل الجديد، ولم نجد نصوصاً مسرحية من تلك الفترة تحاكي الواقع، ولا خطاباً مسرحياً يتناسب مع المجتمع الراهن، فأنتج أدباً ذاتياً، لا يرتقي إلى مستوى الأدب الذي يرصد حركة المجتمع، ولو حاول أحدهم البحث عن النصوص المسرحية في الثمانينيات، فلا يجد إلا نصوصاً قليلة تثبت استمرارية هذا النوع أكثر مما تقدم نصوصاً غنية محكمة الصنع، لذا لم تنتج الساحة المسرحية سوى نصوص متفرقة هنا وهناك بتأثير من كتاب المسرح في الستينيات أو بتأثير من بعض الكتاب الأوروبيين، وعندما عاد كتاب الستينيات إلى الكتابة، كانوا عددهم لايتجاوز أصابع اليد الواحدة، فكتب سعد الله ونوس مسرحية الاغتصاب، وممدوح عدوان حكايا الملوك، ووليد إخلاصي مسرحيات ذات الفصل الواحد، وفرحان بلبل بعض المونودرامات، ومع ظهور بشائر التسعينيات أنتج هؤلاء نصوصاً مهمة ليس في المسرح السوري فحسب، بل في المسرح العربي أيضاً مثل أعمال ونوس الأخيرة (يوم من زماننا، ملحمة السراب طقوس الإشارات والتحولات..)، وأنتج ممدوح عدوان نصين مهمين هما «سفريرلك» و«الغول»...

يشكل النص المسرحي إحدى المكونات الأساسية في كل المدارس المسرحية، لدراسة التاريخ المسرحي، ولدراسة النقد، وأيضاً لدراسة تاريخ العروض المسرحية، حتى في الدعوات التبشيرية التي تلغي ذاتية الكاتب المسرحي، ويطرح هذا النص من عدة زوايا حسب قراءات المخرج، ورؤيته، والمقولة التي يتبناها، والخلفية الفكرية والثقافية للمخرج نفسه، بمعنى أن أي عمل إبداعي يحتمل قراءات عديدة، لأن لكل مخرج قراءته وخبرته ووعيه بالحياة، لكن في النهاية تصب هذه القراءات في العرض المسرحي لكي تمنحه خصوصية متوحدة قوية لبيئة ما، ومعرفة متراكمة، ولأهمية هذا العنصر، إذ لا يمكن الوصول إلى عرض متكامل من دون نص غني بدلالاته وأجوائه وفضاءاته، رغم أن العديد من رجال المسرح يرون، أن النص المسرحي مجرد عمود فقري أو مقترح للعرض من قبل الكاتب، ثم تأتي التفاصيل الأخرى التي يضيفها المخرج، معتمداً في ذلك على الارتجال في المسرح،

كما كانت فرق كوميديا ديللارتي تفعل ذلك في زياراتها إلى مناطق أوروبا في القرن السادس عشر.

كثيرة تلك السجالات التي دارت حول النص المسرحي في الفترة الأخيرة، إلا أن جميعها تصب في خانة واحدة، ولا تختلف عن بعضها من حيث أن هذا النص الذي هو مدار البحث والمناقشة، نص قابل للعرض، أو أنه يحمل إمكانية عرضه، وإمكانية قراءات متعدية، وبذلك يتم استمراره واستهلاكه، وعرضه من زاوية رؤية المخرج، يتخلى هذا النص عن استقلاليته عندما يخضع لمختبر المخرج أو الدراماتورغ. ثم يخضع لقراءة المتفرج بعد العرض، ويتحول من حالة سكونية إلى حالة معرفية، وهذا ما دفع بالقول إلى أن النص المسرحي، أياً كان، هو مشروع عرض محتمل، مستقبلي، لأنه يكتب وفي المخيلة تجربة عرضه أمام جمهور متخيل، أو مفترض.

من هنا، نؤكد أن الكتابة المسرحية عملية معقدة فهي تختلف عن كتابة القصة والقصيدة والرواية، كما أنها تختلف عن كتابة أي حوار يجري بين مجموعة أشخاص، لذلك فكتابة النص تتطلب موهبة ومعرفة بالنفس البشرية، ودراسة الراهن والجمع بين الأطراف المتناقضة، وإيهام المتفرج بأن ما يجري على الخشبة هو الحقيقة، رغم أنها ليست الحقيقة، لذا لا يجوز كتابته ولا حتى قراءته كأي نص أدبي آخر (روائي، قصصي، شعري)، فقراءة النص المسرحي له خصوصية من حيث البنية والشكل ولغة الإخراج، وإمكانية نقل ما هو مكتوب إلى شيء معروض/ بصرياً على الخشبة، مروراً بالوسائل السمعية والبصرية، ومحققاً معادلة الآن/ هنا/ نحن، هي إمكانية تتطلب خروجه من حيز السكون، إلى حيز الفعل الدرامي مع جهود مبدعين آخرين، وهذا ما يعني أن لغة العرض دائماً تكون في الحاضر، لأنها تخاطب جمهوراً في هذا الزمن، هو زمن المخرج، حتى إن كان النص يعود إلى فترة سابقة، وزمن مضى.

النص المسرحي ليس له وجود حقيقي ما لم يعرض على الخشبة، هذه رؤية جميع المدارس الإخراجية في المسرح، بمعنى أنه لا يحقق ذاته بمعزل عن عرضه، وبذلك لا وجود لنص مسرحي للقراءة فقط، رغم أن هناك بعض النصوص لم

تعرض لهيمنة العنصر الأدبي فيها، لأن النص يحقق وجوده مع قراءة المخرج، ومن هنا يكون النص، مادة أولية للإخراج، يتدخل المخرج، ويفجّر ما فيه من مواقف وأفكار، بمعنى أنه يطور ويكمّل ما بدأه الكاتب، فينقله من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الإمكان بالفعل. ومن خصائص هذا النص المسرحي أنه نص مرن، مفتوح لمختلف الاحتمالات الإخراجية، عندما يتوفر لهذا النص، مخرج مبدع، وأهميته أنه لا يكتمل إلا بالإخراج، ولعل شرط اكتمال النص، هو تلك الإضافات والتحويلات التي يعطيها المخرج له، والمخرج المبدع يجد حريته مع النص المفتوح، من خلال مرونة النص نفسه، وما يتضمنه من قدرة استيعاب التحولات.

إن الظاهرة المميزة للنصوص المسرحية، هي قابليتها للتعديل والاقتباس، وإعادة صياغتها دون الإخلال ببنيتها، وتكون أقرب لمزاج كل عصر وبلد، ويعطي لكل جيل حق تكييفها وإعادة صياغتها لتناسب المتفرج المعاصر، وتكمن أهميتها الجوهرية في حيويتها وفي تفاعلها، لا في خضوعها للمبادئ والتقاليد، فالنص قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان، وفقاً لتفاعل الممثلين أثناء التمارين، والتأثير على المتفرج أثناء العرض، قبل ذلك كان نصاً ناقصاً خاملاً في الدرج، أو على الرفوف، يقول سعدالله ونوس «إن تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل فعلاً من طبيعة إلى أخرى، إذ يبدل نظام المعلومات، وهو الطباعة، بنظام آخر هو العرض المسرحي»، يغري النص قارئه، ويدعوه إلى المبارزة، فهو نص لا يمكن انفتاحه بسهولة، لأنه ذريعة تفجير طاقات الممثل والكشف عن ذاتيته العميقة، وعن حواسه وعن موقفه، فالممثل في اتصاله العميق بهذا النص يعيد صياغته، ويفجر دلالاته وأشكاله ومعانيه.

لكن هذا النص ليس بريئاً، بوصفه فضاء مفتوحاً على نصوص سابقة، ولاحقة (عملية التناص)، ويترك هامشاً لفعالية الارتجال، يفرض نفسه على المخرج لراهنيته ولبنيته المفتوحة، ويقدم تساؤلات واقتراحات أكثر مما يؤكد حقائق مطلقة، لذلك لا يقول الحقيقة، بل يحاكي العالم بالواقع عبر آليات التشابه والاختلاف، وغالباً ما يتضمن نص الحوار ونص الإرشادات الإخراجية، لأنه نص مرن ومفتوح على احتمالات إخراجية، عندما يتوفر لهذا النص مخرج مبدع،

وأهميته أنه لا يكتمل إلا بالإخراج، يؤكد ممدوح عدوان على هامش مهرجان دمشق العاشر في نشرة المنصة الصادرة عن إدارة المهرجان أن النص «يقدم اقتراحاً ثم يأتي دور المخرج والممثل ومصمم الديكور.. لينفذوا الاقتراح من النصوص»

يرتبط النص المسرحي ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع هو في حقيقته نبض المجتمع يستجيب لمتطلباته، يعيش معه، يطرح قضاياه ومشاكله، وهو في حالة كمون، يقول عبد الكريم برشيد: «الأساس في المسرح الاحتفالي ليس النص، لكن في الموقف منه، وهذا الموقف، هو الذي يفجر الحياة الخاصة في النص ويعطيه المعاصرة.. لأن النص ليس بنية لغوية، إنما هو هذا الوجود الإنساني كله، في ثوابته ومتغيراته وجزئياته، إنه صيغة مركزة ومكثفة من الواقع اليومي».

كثير من المخرجين لم يهتموا بالنص واعتبروه مادة أولية، أو مقترح يغري القارئ لاكتشاف الزمان والمكان وأشكال التعبير فيه، لذا يعد هذا النوع من النص مستباحاً، حيث يترك الكاتب إمكانيات واسعة لحرية الحركة حين يجسد على الخشبة، يقول سعد الله ونوس: «النص المكتوب مجرد سيناريو المسرحية حتى يكشف ويستعيد كل بدائع فن المسرح، أعني الكتابة، الإيقاع، صدق طباع الشخصيات، أو جنونها، إضافة إلى الجانب القدري والموضوع».

النص المسرحي خطاب لغوي (قابل للقراءة) وخطاب فني (قابل للتأويل)، يتساءل سعد الله ونوس، «لماذا لا يستخدم هذا النص، كما لو أنه مخطط أولي تتفاوت فيه لمحات العبقرية؟» والنص فن المتناقضات يحتوي على نصوص متعددة في الزمان والمكان، لأن العرض فن مركب في ما إذا قدم على الخشبة، التعدد يقدم فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع، تتعدد صور وتجسيدات النص حسب قراءة المخرج والممثل والمصمم، وما يميز النص هو قدرته على أن يقدم أكثر من إمكانية من داخله، لأنه في حقيقته هو مجموعة نصوص فنية (نص الديكور، نص الموسيقى، نص الأزياء، نص الحركة..) ويشترك في إنتاجه التركيب اللغوي والجمالي في آن، إن «النص الواحد قد تتعاصر عروضه في اللحظة الواحدة، وفي بلد واحد، أو بلاد متباعدة (..) إن هذا التعدد، يقدم لنا فرصة أكثر ثراءً لبحث الموضوع المطروح (..) وقراءات المخرجين للنص الواحد، لن تكون متطابقة، بل

ستكون طبقات مختلفة لنفس النص»، هنا تنشط عملية الإخراج في مناطق الغموض والتورية التي تفرض على المتلقي مهمة تفسير المعلومات المرسلة إليه، وإكمالها من واقع خبرته، وتوقعاته، فتحوله إلى مشارك إيجابي في عملية إنشاء المعنى، وسد الثغرات الموجودة في النص، ثم «يأتي نص الإخراج، يكمل النص المكتوب، وإذا كان مليئاً بالثغرات فيكون غير قابل للعرض، لأنه من المفروض أن يجيب على تساؤلات نص الإخراج».

كما أن طريقة طرح الأسئلة، تفرض على المخرج قراءة مغايرة، متعمقة وواعية، بعيدة عن القراءات السابقة، بحيث تضيف رؤية جديدة إلى رؤى النص السابقة، يقول جواد الأسدي: «إن العمل مع النص المحلي ينطوي على إشكالية خطيرة نظراً لأنه غير ممتلئ، وغير متكامل في بنيته وهيكليته، لذا من واجب المخرج أن ينسف النص»، وبات معروفاً أن النص ضرورة من ضروريات إنتاج أي عرض مسرحي، فالمخرج من المفترض أن يطور أفكار الكاتب، ومن خلاله يقيم اتصالاً مع الواقع، لا أن يلغيه، ويستغني عن أفكاره، لذلك فالنص يقترح مضموناً راهناً، أو أن المخرج يبحث عن مواطن راهنة في النص الذي يتم إعداده، من هنا يلاحظ أن النص الدرامي هو نص السؤال المفتوح، يحرك ذاتية المخرج والممثل ويوقظ مداركه، ويضيف إليه كمية المعرفة، فيحرض الممثل على السؤال، دون إعطاء أجوبة نهائية، إنه ينتظر، وقيمته الدرامية في مدى قدرته على حمل دلالات ولغة قابلة للعرض، تقول آن ابرسفيلد : «المسرح فن أبدي (قابل لإعادة إنتاجه، وتجديده إلى ما لا نهاية)، وفن وقتي (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقاً لذاته)، إنه إنتاج أدبي مكتوب، وعرض مسرحي ملموس في آن، ثابت لا يكتمل» وإذا اكتمل اقترب من نهايته، يرى ونوس أن النص «لا يمكن أن يعطيك إلا بمقدار ما تعطيه من جهد وبحث» وهذا يعني أن المخرج يبحث ويجتهد في إيجاد معادل بصري يتناسب مع الراهن، ويعني أن النص يقبل قراءات متعددة واحتمالات لا نهائية، وطالما يقبل القراءات، فهو نص فني يسعى إلى الانفتاح في مواجهة القراءات، لأنه يتشكل عبر التماثل والاختلاف مع العالم.

هذا النص الذي يسعى المخرج إليه هو نص مفتوح على العلوم الإنسانية وعلى

العالم، إنه يطرح أسئلة باستمرار في كل الأزمنة، لأنه نص غني بالدلالات والاحتمالات، يجذب إليه القارئ، ويقدم أكثر من قراءة، فبنيته متماسكة، ويسعى إلى انفتاحه أمام القارئ المخرج، لكن الظروف الحياتية، تفرض أسلوباً ونصاً وشكلاً جديداً، يختلف عن النصوص السابقة، ويهدم ما كان سائداً، ثم يبني على أنقاضه ما يلائم المجتمع الذي يعيش فيه، لم يعد بإمكان كتاب المسرح أن يكتبوا مثل شكسبير أو بريشت أو موليير، أو جان جينيه، أو بيكيت، لكن المتفرج مازال متمسكاً بهذه النصوص.

أدب القصة يغتال الدراما المسرحية

انتشرت ظاهرة المخرج المؤلف في المسرح السوري في السنوات الأخيرة، ويمكن القول إنها مسرح المخرج، لكن نادراً ما تجتمع موهبتا الكتابة والإخراج معاً في شخص واحد، ورغم ذلك كان المخرج يكتب النص المسرحي، ويخرجه بنفسه، ليشبع رؤيته الفنية، ويختصر في الوقت نفسه رحلة البحث والتفتيش عن نص مسرحي للعرض، كونه يشتكي من قلة النصوص المسرحية، وخاصة النصوص المحلية على حد قوله لاتلائم رؤيته ولاتناسب الزمن الذي يعيش فيه، متهماً في ذلك بأن النص المحلي يفتقد إلى الرؤية المستقبلية، فراح يكتب النص من خلال البروفات في أحسن الأحوال، ويساعده في ذلك أعضاء الفرقة، وقد أطلق على هذه العملية، ظاهرة التأليف الجماعي التي انتشرت بكثرة في الوطن العربي، وخاصة في تجربة مسرح الحكواتي اللبناني والحكواتي الفلسطيني، بعد أن كان المخرج يتفرد في كتابة النص ضمن تصوراته الإخراجية.

نجمت عن هذه الظاهرة، ظاهرة جديدة وغريبة، هي مسرحة الرواية أو القصة، علماً أنها ظاهرة قديمة، لكنها متفشية بين الجيل الجديد، ممن يرغبون العمل في المسرح كمخرجين، وخصوصاً الذين يتعاملون مع الإخراج كهواية، وليس احترافاً. غالبية هؤلاء المخرجين الهواة، كانوا ومازالوا ممثلين، ولم يشاركوا حتى الآن في عرض مسرحي - باستثناء البعض - فقد أغرتهم هذه المهنة، وطرقوا بابها علّهم يقدمون مقاربات جمالية تكسر النمطية السائدة، ورغبة منهم في إخراج المسرح من أزمة ربما تكون مستفحلة، لذلك لم يعملوا على النصوص المسرحية باعتبارها تقيد رؤيتهم الفنية، وتناولوا قصصاً يمسرحونها بأنفسهم أو يسندونها إلى معدّ آخر، لكن القصة نفسها لاتملك بنية درامية وربما بنية قصصية أيضاً، وبالتالي لا تصلح أن تمسرح على الخشبة لأسباب عدة، ورغم ذلك يختار هؤلاء المخرجون قصصاً ويحاولون استنهاضها من رقادها، ونفض الغبار عنها وإلباسها حلة معاصرة.

الظاهرة التي تفشت في هذه الفترة، هي مسرحة القصة، لكن المشكلة أن القصص التي يتناولونها لا تتوافر فيها البنية القصصية ولا الدرامية ولا الفنية، وهنا تتدخل اعتبارات عديدة في اختيار قصة ما نحن في غنى عن ذكرها، لأننا لانستطيع أن نجبر مخرجاً ما أن يتناول فكرة أو مسرحية دون سواها، كون المسؤول عن العمل والذي يتحمل نجاح العرض أو فشله، هو المخرج ورغم هذه المغامرة، نلاحظ أن غالبية القصص التي تمسرحت، كانت نتيجتها الفشل، لذلك سرعان ما تلقى المسؤولية على المادة المختارة، خصوصاً أن اختيار النص وتوزيع الأدوار من الأسباب الرئيسة والمباشرة في فشل أو نجاح أي عرض مسرحي، لأن النص هو المادة الأساسية المشتركة التي يتحرك عليها المخرج الممثل والفنيين معاً.

لابد من أن لهذه الظاهرة أسبابها ومبرراتها، منها: إن غالبية المخرجين الموظفين تركوا العمل في المسرح، ولجأوا إلى مجالات فنية أخرى، مما أفسح المجال للذين يرغبون العمل في المسرح كمخرجين أن يقدموا (مشاريعهم) الفنية لجذب المتفرج إليه أو لتسجيل نشاط مسرحي ضمن المؤسسة الرسمية، أما الذين يعملون في المسرح حتى الآن، فلا يحملون هماً أو مشروعاً مسرحياً، والمشكلة الكبيرة أنهم يعيشون داخل المسرح وليس العكس، أي أن المسرح لايعيش داخل المخرج، ولم يصبح حتى الآن مشروعه المستقبلي وبالتالي يعتاشون منه.

فيقدم المخرج المحترف أعذاره ومبرراته، وسبب هجرته للمسرح، قد يكون محقاً في ذلك، فهو يختار ممثلاً ما ليؤدي دوراً محدداً في العرض، فيعتذر بحجة أن البروفات قد تطول أشهراً وربما سنوات، ولا يمكن أن يعمل طوال هذه المدة، أو يكتشف في ما بعد، أنه مرتبط بعمل تلفزيوني، وهنا يضطر المخرج أن يقدم عرضه ضمن شروط الممثل، ولا تطول مدة الفقرة أكثر من ساعة واحدة، ولا تستغرق بروفاته وقتاً طويلاً، ويعلن فجأة أن عرضه جاهز، ويمكن أن يقدمها، لأن لديه أعمالاً أخرى، وأخيراً يلعب دوره، ثم يدير ظهره للمسرح والصالة والعروض المسرحية، ولا يعود إليها إلا أثناء فراغه كمخرج فقط، وليس ممثلاً أو مشاهداً، لأنه لن يقبل لنفسه أن يكون مشاهداً لفقرة زميله المخرج بحجة أن كل ما يقدم الآن لا يرتقي إلى مستوى عرضه الرائع.

لا بد أن نذكر هنا أن القصص الممسرحة التي قدمت خلال السنوات الأخيرة تفوق عدد المسرحيات المعروضة في تلك الفترة.

نتساءل هنا، لماذا تفشت ظاهرة مسرحة القصص القصيرة والشعر والمقالات الصحفية في هذه الفترة تحديداً حتى باتت تسيطر على المجالات الفنية الأخرى كافة؟ ولماذا هذا الاستهتار والاستسهال في التعامل مع المسرح ومهنة الإخراج؟

يرى منظرو القصة القصيرة ونقادها أن القصة القصيرة تناسب مرحلتنا السريعة، للتقديم وجبة فكرية ترفيهية سريعة أشبه بوجبة همبرغر الأميركي، بينما النص المسرحي والرواية هي أشبه بالمأكولات الشرقية ذات الدسم الفكري العالي، مثل المحاشي والكبب التي يتطلب تحضيرها مجموعة نسوة من الجيران، وهكذا يكون الكتابة في النص المسرحي التي تلتزم بالضرورة معرفة واسعة ليست في مجال المسرح فحسب، بل في مجال العلوم الإنسانية والطبيعية والاقتصادية إن تطلب الأمر ذلك.

يتبادر إلى الأذهان سؤال جوهري، من هو المخرج المسرحي؟ هل يتوجب عليه أن يدير البروفة فقط، أم عليه أن يملك رؤية فنية، أم أنه صاحب مشروع ومنهج في الحياة؟ هل بات المسرح باباً للتسلية والتهريج واجترار المواقف وانتزاع القهقهة من حناجر المتفرج؟

هل بات المسرح فناً منسياً في الثقافة العربية باعتباره وافداً أو دخيلاً ولم يتم تأصيله أو تجذيره بعد أكثر من مئة وخمسين سنة؟ نحن نحب المغامرة للخروج بعرض جميل تتوافر فيه التسلية والفائدة معاً، لكن أن نغامر بحياة فن بعد أن أرسيت قواعده وأسسه في ثقافتنا، فلا بد من أن هذه المغامرة تطرح الكثير من الأسئلة وعلامات الاستفهام.

الكتابة المسرحية من موقع الصفر

إن عدة نصوص مسرحية مكتوبة، لا تصنع حركة مسرحية، كما أن ترجمة نصوص عديدة من لغات أخرى، لا يمكن أن تزدهر بها الحركة المسرحية ما لم يشارك الكتاب المسرحيون المحليون في ازدهارها وتنشيطها، هكذا كانت الحركة المسرحية ما قبل الستينيات رغم وجود نصوص متناثرة هنا وهناك ورغم وجود كتاب للأدب المسرحي، وهكذا آلت إليها في التسعينيات، لا شك أن هناك نصوصاً كثيرة انتشرت في التسعينيات، لكن لا يمكن الحكم عليها إلا من خلال عرضها على الخشبة، وحتى النصوص المحلية التي عرضت في عقد التسعينات، كانت قليلة جداً، إذا ما قارناها مع النصوص المقتبسة والمترجمة، ورغم ذلك، يبدو أن غالبية النصوص المعروضة للجيل الشاب، كانت تنقصها الخبرة الفنية، وأحياناً الثقافة المسرحية، والعقلية الدرامية، فالخبرة تتأتى من خلال العديد من المشاهدات لعروض متميزة، ولقاءات في مهرجانات أو أيام ثقافية/ مسرحية وتراكم ثقافي ليست بالضرورة في المسرح.

من المفترض أن تكون التسعينيات قد أفرزت كتاباً مسرحيين ونصوصاً ذات فنية عالية بعد وجود المعهد العالي للفنون المسرحية الذي يرفد الحركة المسرحية منذ أكثر من ربع قرن، بكوادره الفنية والتمثيلية والإبداعية، وبعد تراكم العروض والتجارب التي تقدم سنوياً على الخشبات.

الطموح والرغبة لم يساعدا الجيل الجديد في إنتاج نصوص مسرحية متميزة، كما أن الدراسة الأكاديمية أيضاً لم تساعد هذا الجيل في إنتاج نصوص تعكس حالة المجتمع وإرهاصاته، بعكس النتاجات الأدبية والفنية الأخرى، كالرواية والقصة، والقصيدة.. لذلك كانت مرحلة التسعينات صدى لنصوص قديمة أنتجت في الستينات والسبعينات، أو أن كتابها ينتمون إلى تلك المرحلة، وتتم إعادة إنتاجها في التسعينات، وبالتالي لم تفرز النص المسرحي المتميز، رغم العديد من النصوص التي نصادفها على رفوف المكتبات، أو أرصفة الطرقات، أو المخبوءة في الأدراج، كانت تلك النصوص تقليداً لنصوص منشورة سابقة، وبالتالي فالتقليد أقل أهمية

عن الأصل، لم يكن متميزاً أو يجد كتابها نقصاً أو ثغرة في هذا الجانب، فيستسهلون الكتابة المسرحية، كجنس أدبي وفني.

أعتقد أنه لا قيمة للنص إن لم يعرض على الخشبة وأمام جمهور حي ومتفاعل، وحتى النصوص التي عرضت في تلك المرحلة، كان لأصحابها اعتبارات أخرى غير إبداعية أو فنية، طالما أن أي نص فني يقبل رؤى إخراجية متعددة، فقلما وجدنا نصوصاً من مرحلة تالية تقدم على الخشبة، وكأن بعض المخرجين أحدث قطيعة مع الماضي، أو أن الماضي يشكل عبئاً ثقيلاً عليه، يرى سعد الله ونوس « أن الكاتب المسرحي، يحتاج إلى ثقافة في تراثه القومي، وفي تراثه الإنساني، لكن لا يتوقع منه أعمالاً مسرحية ناضجة وجيدة دون وضوح ونضج في الرؤية الفكرية للإنسان والمجتمع الذي يعيش فيه، وهذا النضج يكون في رؤيته السياسية والاجتماعية والتي هي موقف من الحركة المستمرة في هذا المجتمع، وهذا أساس قوي لا بد لظهور الكاتب المسرحي الذي يستطيع أن يقدم أعمالاً جيدة، فالوضوح في الرؤية إلى الحياة، يتضمن وضوحاً في المفاهيم الأيديولوجية، ويتضمن وضوحاً في المفاهيم الاجتماعية، وتالياً تنعكس هذه الرؤية بشكل حتمي على الوضوح الفني».

الكاتب المسرحي هو حصيلة مجتمع معين، له أسسه السياسية وقوانينه التاريخية، وعاداته الاجتماعية، وأي تخلخل في بنية المجتمع، يؤدي إلى تخلخل العنصر الفني فيه، لكن هذا التخلخل، يمكن أن يكون أحياناً عنصراً خلاقاً، مما يجعل الكاتب يبحث عن نفسه ضمن هذه الأطر الاجتماعية المتشابكة أو أن تتسم كتابته بنوع من شمولية الفكر والعالم، وعولمة أشكال العلاقات الممكنة، وثمة رأي بين بعض المخرجين يقول إن النص ليس مهماً في العملية الإخراجية، بل الرؤية هي مركز اهتمامه، ويضربون مثالاً على مسرح (الواقعة) الذي لا يعتمد على نص حقيقي، وبالتالي يعد النص مجرد اقتراح، يمكن اختزاله، إلا أن غالبية كتاب المسرح لم يهتموا للروح الدرامية التي يتميز بها المسرح، وإن اهتم البعض، فهذه الروح لا تؤهله لخلق فضاءات مسرحية على الخشبة، ولا تثري الشخصيات، لذلك فالنص المترجم يتضمن روحاً درامية أكثر أهمية.

نصوص مسرحية عديدة تصدرها وزارة الثقافة وغيرها من دور النشر، إما

ترجمة من لغات أخرى، أو تأليفاً، لكن الحقيقة أن غالبية هذه النصوص للقراءة، وليست للعرض مع أسباب مختلفة، عندما نتحدث عن المسرح لا يمكننا أن نفصل الكتابة المسرحية عن العرض، الكتابة تحتوي على جانب أدبي وأبدي، بينما العرض يحتوي على جانب فني وآني، كون العرض يموت بانتهائه، والنص يختلف عن العرض، لأنه يمر عبر أقنية فنية عديدة حتى يظهر على الخشبة.

النص الفني يتحمل قراءات ورؤى عديدة، وإلا فلماذا نقدم شكسبير برؤى مختلفة في جميع أنحاء العالم، أو بريخت أو موليير أو أي كاتب آخر.. إن كان هدف المخرج أن يقدم نصاً كونه لكاتب مشهور، فهو يقع تحت تأثيره، ولا يمكن أن يقدم إلا عرضاً مستنسخاً، فيتحول إلى مخرج منفذ لنص وقع في غرامه وتحت سيطرته، وإن قدم نصاً دون الاهتمام بكاتبه، فهو يبحث عن الجديد والمعاصرة فيه، باعتبار أنه حدد هدفه منذ البداية من تقديمه وأسلوبه ومنهجه، وتكون النتيجة عرضاً ناجحاً، أعتقد أن مشاهير كتاب المسرح لا يعنونا بقدر ما يعنينا نتاجاتهم وأفكارهم ونصوصهم الخالدة التي تلائم العصر الذي نعيش فيه، فالتراجع في العروض المسرحية يؤثر على التراجع في الكتابة المسرحية، والعملية عكسية تماماً، لأننا لا نستطيع أن نقدم نصوصاً بعيدة عن روحنا وبيئتنا، خاصة إذا كانت الترجمة غير مدروسة ضمن خطة علمية ومنهجية وفقاً لاحتياجات المجتمع والمسرح نفسه.

العشوائية في الترجمة توقع المسرحي في الضياع، وتبعد المثقف عن المناخ الثقافي والفني، وبالتالي تكون النتيجة لا مسرح ولا جمهور ولا طقس اجتماعي، وهذا لا يعني أننا لسنا بحاجة إلى ترجمة نصوص، ونغلق الأبواب والنوافذ أما النتاجات الثقافية الواردة إلينا من الخارج، فغالباً هي نتاجات مغرقة في محلية الكاتب الأجنبي، ولاتحوي مواضيعاً خالدة، وبالتالي لاتعالج همومنا ومشاكلنا، ولا تناسب المرحلة التي ترجم فيها النص، إن النتاجات التي تهمنا، وتهم قضايانا ومشاكلنا الراهنة، والروح الإنسانية فيها، هي النتاجات التي تستمد مواضيعها من الواقع الراهن.

المسرح السوري وسؤال الأزمة

عندما لم يجد المخرج نصوصاً محلية، بدأ هو ذاته يكتب النص ويخرجه، ليشبع رؤيته الفنية، ويختصر الزمن ورحلة البحث عن النصوص، وراح يشتكي من قلة/ندرة النصوص بحجة أن النصوص المحلية لا تناسب رؤيته، وهو في قرارة نفسه يريد الانتشار والخلود من خلال كتابة النص، ويغار من الكاتب الذي انتشر سريعاً وذاع صيته في الستينيات والسبعينيات، وأصبح ينافس سلطة الكاتب، بعد أن تأسس نادي المسرح القومي الذي هو امتداد للمسرح التجريبي، وكان من أهدافه إعطاء الفرص للشباب الجدد من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية لإخراج أعمال مسرحية جديدة بأساليب مبتكرة في جو مختبر مسرحي يعطي لهذه التجارب فرصة الظهور إلى الضوء سواء كان إخراجاً أو نصاً أو تمثيلاً، ليرفدوا الحركة المسرحية في سورية.

ظاهرة جديدة وغريبة اجتاحت خشبة المسرح في التسعينيات، وهي مسرحة القصة التي تغتال الكتابة المسرحية، وتساهم في تعميق الأزمة رغم أنها ظاهرة قديمة، لكن الغرابة في ذلك، أنها تفشت بكثرة بين المخرجين رغبة منهم في تقاربات جمالية تكسر النمطية السائدة للخروج من الأزمة، ولا بد أن لهذه الظاهرة أسبابها ومبرراتها، منها أن غالبية المخرجين تركوا العمل في المسرح وأفسحوا المجال للذين يرغبون العمل في الإخراج لقناعة أن مهنة الإخراج لايحسد عليها، ثم توقف الكاتب المحلي عن الكتابة المسرحية وعدم ظهور كاتب من الجيل الجديد في هذا المجال، ولابد من أن نذكر القصص الممسرحة التي عرضت على الخشبات خلال السنوات الأخيرة والتي تفوق كثيراً النصوص المحلية، (تقاسيم على العنبر، جنكيزخان، تخاريف، خطوات، ألو تشيخوف، الجريمة والعقاب، شوية وقت، جلجامش، مات ثلاث مرات، المعطف، يوميات مجنون، المسخ، فصل من الجحيم، موت موظف).. وغيرها.

ماذا قدم المخرجون خلال الأعوام الأخيرة من عروض تعلق في الذاكرة، وتثير

نقاشاً وجدالاً في الساحة الفنية والثقافية؟، ويبدو من الصعوبة الاهتداء إلى عروض تتجاوز أصابع الكف، ورغم ذلك لم ترتق إلى مستوى العملية الإبداعية الطموحة لمؤسسة وضعت كل إمكانياتها تحت تصرفهم، لذا كانت العروض تنتهي دون أي أثر في ذاكرة المتفرج هذا إن لم نقل في ذاكرة المخرج والممثل معاً، وأفضل العروض التي حققت النجاح والتي اجتذبت المتفرج إليها لم تمض كثيراً حتى لفها النسيان أيضاً.

قلنا مع تأسيس نادي المسرح القومي الذي أفسح المجال أمام الكتاب المسرحيين الشباب والمخرجين الجدد، بدأ المسرح يتلمس طريقه والخروج من الأزمة، يرى الدكتور نديم محمد أن المسؤولية تقع على عاتق المعهد العالي للفنون المسرحية للخروج من الأزمة، ويمكن أن نجد حلاً لذلك بتطوير مادة الكتابة المسرحية التي تدرس في قسم النقد، وفعلاً أعلن المعهد أن يتقدم الطالب بنص مسرحي كمشروع تخرج، أو أن تعلن مديرية المسارح والموسيقا عن مسابقة النصوص المسرحية ثم تختار أفضل النصوص، لكن هذا وحده لا يكفي إذا لم تتضافر جهود المؤسسات المعنية بالمسرح.

إذا الجميع معنيون بالحل، اعتباراً من الكاتب، إلى الناقد، مروراً بالمؤسسات المسرحية والمخرج والالتزام الأخلاقي للممثل، المسرح يتلمس طريقه للخروج من الأزمة بعد عودة الكتاب الذين بدؤوا يكتبون نصوصاً في نهاية التسعينيات، وقد لاحظنا عدة نصوص عرضت على خشبات المسارح خلال الفترة الأخيرة، نذكر منها: «السمرمر» للكاتب ناصر الشبلي، «بيت الدمى»، و«شوباش» للكاتب هشام كفارنة، «نبوخذ نصر» و«دم شرقي» و«عمر بن عبدالعزيز»«موت عابر» للكاتب طلال نصرالدين، و«البانيو» للكاتب ماهر جلو، «السهروردي» للكاتب عبد الفتاح قلعجي، «فوضى» للكاتب عبد المنعم عمايري. وإذا كان الإعداد هو البداية الحقيقية لولادة الكاتب المسرحي، فقد شهدت خشبات المسارح عدداً من النصوص المعدة من نصوص مسرحية أو من روايات وقصص،ويعتبر نصوص الكاتب ممدوح عدوان المعدة مثلاً واضحاً، فضلاً عن نصوص أخرى منهم «صمت الكلام» و«تخاريف» و«كونشيرتو» من إخراج ماهر صليبي،و«بياعة الفرجة»، و«مزاد

علني»للمخرج تامر عربيد، من الطبيعي البحث والاجتهاد في المسرح للوصول إلى تحديث عناصر العرض، بحيث تتلاءم مع الحاجات الاجتماعية، وتغير الخطاب المسرحي ضمن المتغيرات الجديدة، ويرى المخرج جهاد سعد أن هناك نصوصاً كثيرة.. ومن الممكن تحريكها، مثلاً فكرة بسيطة في جريدة يمكن أن تكون نصاً مسرحياً، إذا توفرت العقلية الدرامية، لذا فالأزمة ليست في النص ولا في الفراغ المسرحي ولا في التقنيات الحديثة، بل في الكاتب والمخرج، وفي عقلية الكاتب ورؤية المخرج معاً.

ظلال العروض على الخشبات وتجليات النصوص المسرحية

تحتوي النصوص المسرحية على قيم ومفاهيم وأفكار عديدة قد تهمل لصالح عرض مسرحي. من هنا كان من الضروري دراسة المتفرج الفرد الذي يقدم له العرض، دراسة تشمل تراثه الحضاري، وحياته وذائقته الجمالية والمعرفية والثقافية والعلمية، للوصول إلى عرض مسرحي يبتكر الصور المغايرة للسائد وتماشياً مع روح العصر، بل من الضروري أن يبتكر هذه الصور للنفاذ إلى العنصر الجوهري، والجوانب اللامرئية من النص المسرحي، يقول بيتر بروك: «ليس المهم هو الانفعال، بل نحت أشكال جديدة لهذا الانفعال المتميز للصورة الفنية عن الواقع بقدرتها على إعادة خلق أشكال مغايرة وجديدة للواقع» المساحة الفارغة.

لا تقف بعض النصوص المسرحية عند حدود الوصف، بل يتعداها إلى الشمولية التي تتحدى المكان والزمان لتقريبها إلى جوهر الحقيقة بإمكانيتها اللامنتهية، نصوص قابلة لإعادة خلقها من جديد، تغري جيلاً كاملاً من المخرجين الذين يجدون في تجسيدها فكرة راهنة وأشكال سردية متجددة.

كانت ومازالت الفكرة هي التي تسيطر على المخرج أثناء نقل نص ما على الخشبة، إلا أن هناك مخرجين يجدون في إغراء الشخصية كونها حاملة الفكرة، لذلك قلما نجد نصاً من هذا النوع، لم يعرض على الخشبة أكثر من مرة، بل أحياناً عشرات المرات في العالم، مثلاً من يستطيع أن يعد عدد المرات التي عرضت فيها مسرحيات شكسبير وموليير وسوفوليس وبريخت وتشيخوف وتنسي وليامز وآخرون على المسارح.

ما يهمنا هنا، النصوص المسرحية التي قدمت على خشبات المسارح في سورية وتحديداً في دمشق، وهي نصوص ذات إشكالية تناقضية، إذا اعتبرنا أن عروض الهواة عروض مسرحية.

يبدو أن هناك تقليداً عالمياً بأن يعرض نص مرات عديدة على الخشبة لراهنية فكرته وأحداثه وشخصياته، عندما يداهم أمر ما مجتمعاً أو عندما تستفحل

ظاهرة ما في مجتمع، أو عندما تؤثر حادثة ما في العالم أو .. نلاحظ في جميع ريبورتوارات المسارح في العالم أن نصوصاً سبق أن قدمت أكثر من مرة ضمن مؤسسة واحدة أو في بلد واحد كونها تعرض لمجتمع يتغير باستمرار. لكن الإشكالية الأساسية تكمن في العروض التالية التي نسميها «ظلال العروض»، فالعرض الأول للمسرحية له نكهة خاصة تعلق في الذاكرة الثقافية، ومن الصعوبة نسيانها.

إن نجاح أي عرض مسرحي يتوقف على الرؤية، أو القراءة الجديدة المقترحة، أو التفسير الجديد والمغاير إلى حد ما للعرض الأول، وبالتالي خلق صورة فنية مبتكرة تقدم المتعة للمتفرج، والممثل كون العرض ينتمي إلى المرحلة التي أنتج فيها، وهو شاهد عصر على حقبة زمنية، كما أن النص شاهد على الحقبة الزمنية التي أنتج فيها، وفي ما بعد تأتي ظلال العروض التي تعد أيضاً شاهد عصر بدرجات متفاوتة، هذه هي القوة الخالدة للنصوص التي تغري القارئ/ المخرج/ المتفرج.

مازال تاريخ النقد المسرحي يتذكر عرض هاملت للمخرج الروسي المجرب لوبيموف رغم عرض المسرحية مئات المرات على خشبات المسارح في العالم، حتى أن بعض النقاد أطلقوا على هاملت، هاملت الروسي وهاملت الألماني وهاملت العربي تميزاً عن هاملت شكسبير، هذا يعني أن هناك العديد من الهاملتات، كما أن المخرج الألماني بيتر شتاين أفضل من قدم مسرحيات تشيخوف برؤية مغايرة عما قدمه ستانسلافسكي، وخاصة الخال فانيا وبستان الكرز رغم عرضه في روسيا وخشبات العالم من قبل المخرج مارك رازوفسكي.

لكن ظلال العروض في المسرح السوري، هي تقليد للعرض الأول، فالعروض التالية هي عروض تقليدية، تابعة أو ظلال لا يمكن أن تصل إلى مستوى العرض الأول في الوقت الذي يفترض أن يسمو عليه.

«يوميات مجنون» لغوغول مثلاً، عرضت مرات عديدة على خشبات المسرح في سورية، إلا أن جميع هذه الرؤى لم تضاهي رؤية/ قراءة المخرج فواز الساجر الذي عرضها منذ أكثر من ربع قرن مضى، وكذلك «العائلة توت»، حيث قدمت كثيراً، لكن أفضل العروض، تلك التي قدمها المخرج جواد الأسدي للمسرح الوطني الفلسطيني في دمشق، حيث فاز العرض على جائزة أفضل تقنية مسرحية في

مهرجان قرطاج المسرحي الأول.

تاريخ العرض المسرحي في سورية تاريخ غير مؤرشف، يظهر لنا بأن عروضاً كثيرة عرضت على الخشبات أكثر من مرة، لكن مازالت العروض الأولى لها نكهة مميزة، وتحتل مكانة في عقول وذاكرة المتفرج، مثل «العنب الحامض»، «زيارة السيدة العجوز»، «المهرج»، «أوديب ملكاً» و«العائلة توت» التي أعيد تقديمها عشرات المرات على المسارح من قبل الهواة الذين، وإن كانت لديهم حلول إخراجية رائعة لبعض المشاهد، أو رؤى مبتكرة حول نص ما، إلا أن الأدوات الفنية والمعرفية والخبرة المسرحية لم تكن كافية لتقديم عرض متميز، وبالتالي كانوا معرضين دائماً لاستعارة هذا المشهد أو ذاك، وبقيت العروض التالية ظلالاً لعروض سابقة أو تجليات لعروض لها سمعة جيدة، ورغم التطور التكنولوجي الهائل، ورغم الخبرة المسرحية، ورغم الثقافة والمعرفة والاختصاصات العديدة.

في هذا السياق يمكننا القول إن التكنولوجيا الحديثة والتقنيات المتغيرة في الحقل المسرحي لا تقدم عرضاً متميزاً ما لم تكن الرؤية الإخراجية مبتكرة والصورة الفنية مغايرة، والقراءة مكتشفة بشكل جديد تخدم الراهن والمجتمع.

إذا سلمنا بأن لكل عرض ظروفه، ومناخه، وزمانه، ومجتمعه، وأعرافه، عندئذ سندرك أهمية قراءة كل مخرج، فالعروض التالية، دائماً تفسح المجال للمقارنة بين ما عرض، وما سيعرض/ السابق واللاحق. مثلاً قدم جواد الأسدي عرضاً معداً عن قصة للكاتب انطون تشيخوف «العنبر رقم 6»، وفي ما بعد قدم ماهر صليبي عرض «صمت الكلام» عن القصة نفسها، فمن خلال العنوانين، نلاحظ أن هناك اختلافاً كبيراً بين القراءتين، ورغم ذلك أثار العرض الثاني جدلاً واستهجاناً من قبل البعض، في الوقت الذي أعاد العرض إلى الذاكرة العرض الأول.

وعندما قدم جهاد سعد عرض «حكاية جيسون وميديا» عام 1989، وأعاد عام1996، كان من المفترض أن يكون العرض الثاني أكثر تأثيراً في نفس المتفرج من العرض الأول، لكن الذي حدث كان عكس ذلك.

لا شك أن الكاتب يضع في حسبانه أنه يكتب النص للعرض ومن أجل ممثلين محددين على مستوى المظهر والتركيب الجسدي والسلوكي والتفكيري والفيزيولوجي، ويتناول في ما بعد حقب زمنية متباعدة أو متقاربة، وفي أماكن

أخرى، وربما في ثقافات وبيئات غريبة عن بيئة النص، فالمخرج لا يطلب من الممثلين أن يقلدوا النموذج التمثيلي الأول، أو أن يتحول إلى منفذ للنص، إنما يحاول أن يعيد إلى الذاكرة، التجربة الفنية من خلال النص، ويقدم عرضاً لهذه البيئة بالذات.

طالما الإنسان يكتسب خبرة من تجاربه ومشاهداته وقراءاته، فمن الضروري أن يتطور هذا الإنسان، وتالياً أن يكتشف جديداً ومبتكراً لم يكتشفه في المرات السابقة، وإلا فلا مبرر لتقديم العرض.

لا بد أن هناك شيئاً جديداً سيقوله أو يضيفه المخرج من هذا النص، لم يقله أو يضيفه الآخرون منذ سنوات، كون العالم في تغيير مستمر والخارطة تتغير، وتتراجع بعض القوى، وتظهر قوى جديدة أثر أحداث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، أو إثر زلزال وكوارث أو غير ذلك.

أخيراً الإبداع فعل واع ينتجه العقل المدرك، المجرب، ويطرح على نفسه أسئلة مثل، ماذا يريد من الكتابة الإبداعية، ولمن يكتب، وأي تفكير يستخدمه العقل العلمي أم التقليدي الاتباعي، والظلامي؟.

المرأة.. مخرجة مسرحية

طالما نتناول الحركة المسرحية في التسعينيات فلابد أن نتناول ظاهرة المرأة كمخرجة مسرحية امتهنت هذه المنهة مؤخراً وخاصة في التسعينيات كظاهرة فنية تحرك الحركة المسرحية.

لم يمض موسم مسرحي إلا وكان للمخرجات حضور لافت في المشهد الثقافي المسرحي في سورية، فمن الناحية النظرية، يشكل هذا الحضور حالة التنوع في الاتجاهات المسرحية، وغنى الحياة الدرامية، ومن ناحية أخرى يمكن للمتفرج أن يتعرف على وجهة نظر المخرجة، كإمرأة لها حضور فني، وكيفية التعامل مع الحالة الفنية والمواضيع التي تستأثر انتباهها وما هي رؤيتها في الألفية الثالثة، حول قضايا الفن والإبداع؟

للعام الثاني على التوالي تقدم الفنانة مها الصالح كمخرجة في المسرح القومي، عرضاً مسرحياً بعنوان(خطبة لاذعة ضد رجل جالس) للكاتب ماركيز الذي كتب نصاً مسرحياً وحيداً، من إعداد جوان جان، العنوان طويل، يتضمن شكل صراع جدي، ومباشر ضمن نقد العلاقات الاجتماعية، ونقد مؤسسة الزواج التقليدية، منذ بداية المشهد الأول، تشعل الزوجة سيجارة في الظلام، وهي تنطق جملتها التي تكثف مقولة العرض، (ليس هناك شيئاً يشبه الجحيم أكثر من الزواج السعيد)، بعد مضي أكثر من خمسة وعشرين عاماً تعيد الزوجة النظر في علاقتها مع زوجها، وبالتحديد، في الاحتفال الذي سيقام بمناسبة عيد زواجهما، فمن الحكمة أن تقيّم الزوجة الأحداث التي جرت معها بعين واعية وعقل منفتح، إلا أن هذا التقييم تحول إلى غيرة في بعض الأحيان، وأحياناً إلى لامبالاة، بما يجري وإن كانت هناك مبالغة في الحركات والانفعالات، وهذا ما يقودنا إلى قضية أخرى، وهي لماذا كانت الزوجة تصمت على تصرفات زوجها طوال هذه المدة؟

المكان صالة منزل ثري، من المفترض أن تجري فيها حفلة عيد زواجهما، وزمن الأحداث يقارب زمن العرض، إلا أن الشخصية تدفع الأحداث إلى نهاياتها

القصوى بسرعة، فلا وجود لشخصية أخرى سواها بالمعنى الدرامي، إلا في إطار تشكيل الفضاء الدرامي الممتد إلى خارج الصالة، والشخصيات الأخرى هي مجاميع توحي بجو الحفلة، تتحرك هذه المجاميع لملّ الفراغ، ولا تشكل حضوراً درامياً في تطور الأحداث، لكن وجود الزوج ترسيخ لحالة الدراما وتكريس لصوتها الطاغي، كون العرض يقدم بشكل واقعي في كل مفردات العرض.

لكل فعل مبرراته، ولكل تصرف مسوغاته، حتى إن كان فعلاً خيالياً لايمكن تطبيق قوانين المنطق الواقعي عليه، فالظرف استثنائي، ومسوغات الشخصية لاتؤهلها بأن تلقي خطبة لاذعة في هذا اليوم، رغم ذلك نشاركها اللعبة.

تستحضر الزوجة الأحداث والمواقف وتلقي اللوم على الزوج الجالس وهو يتصفح صحف يومية، ولا يبدي أي رد فعل كأبي الهول صامت في مكانه، لا يتحرك إلا ببعض الحركات التي تنتمي إلى فعل قراءة الصمت، وهي حركات مبتورة ومقتضبة خاصة عندما تأخذ الزوجة منه الصحيفة، ويبقى غارقاً في مغامراته كشخصية شاذة في تصرفاتها وتعاملها وهذا ما أعطى الشخصية الزوجة مصداقية بأنها كانت على حق في كل ما تقوله كونه صامت لايريد إثارة الغضب، أو مشاركة الزوجة في الحفل، مما يثير غضب الزوجة، وبالتالي ترفع نبرة صوتها احتجاجاً على صمته، وتستنفذ طاقاتها الادائية والانفعالية، وطالما أن الزوجة هي الشخصية الوحيدة التي تتحدث وتتحرك وتنفعل، فالعرض أشبه بمونولوج طويل رغم حضور الزوج ووجود المجاميع،، والزوج لايسمع سوى ما يريد سماعه أو بالأحرى غارق في شذوذه، لكن الزوجة ساهمت في تكريس شخصيته وشذوذه وتصرفاته، وتالياً عاشت هي الأخرى حياتها كما تريد خاصة عندما تركها مع صديقه في إحدى رحلاته، فالنص مملوء بالاشارات الجنسية، وانعكست على أداء الممثلة وتصرفاتها وبعض الحركات على السرير، أو في أسفل الطاولة وفي الحمام، فالحالة التي قدمتها المخرجة هي حالة شعورية ترتقي إلى مستوى الأداء الدرامي إلا أن الإيقاع كان يهبط أحياناً خاصة الانتقال من وإلى الزوج الجالس.

أوردت هذا العرض مقدمة للدخول في لب الموضوع، لقد أفرزت مرحلة التسعينيات، العديد من التجارب والظواهر الفكرية والفنية ليس في المسرح

السوري فحسب، بل في المسرح العربي أيضاً، نتيجة المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية التي حدثت في العالم، وانعكست هذه المتغيرات على بنية المجتمع، فاستجابت المرأة لها، وبدأت العمل في المسرح كمخرجة مسرحية، بعد أن انخرطت في كافة مجالات العمل الفكري والذهني والعضلي، وتميزت في بعضها.

وإذا اعتبرنا أن مرحلة التسعينيات هي امتداد ثقافي وفكري واجتماعي وفني لمرحلة الثمانينيات، فمن الصعب الفصل بين المراحل إلا في حدود الدنيا كون المراحل مترابطة ومتسلسلة، وتشكل في الوقت ذاته حلقة تواصل وقطيعة.

هذه كانت نتيجة طبيعية، لعدم وجود فوارق بين الرجل والمرأة، واختارت المرأة مهنة يبدو أنها ليست بالسهولة التي يتحدث عنها المخرجون، فكانت ظاهرة المخرجات في المسرح السوري، اللواتي قدمن عروضاً مسرحية، كتجارب أو كمشاريع، عندما كانت الساحة المسرحية شبه خالية من المخرجين المحترفين الذين التجؤوا إلى التلفزيون الأكثر شهرة، والأكثر أماناً من الناحية المادية، أو إلى أعمال فنية أخرى، أو رغبة منهن في اقتحام هذا المجال الفني والمهني، الذي يعاني منه الكثير من المخرجين، والفصل بين المراحل هو فصل زمني أكثر مما هو فصل معرفي أو ثقافي أو فكري، لذا عندما نتحدث عن مسرح التسعينيات، وخاصة ظاهرة المخرجات في المسرح، فلابد أن نتطرق إلى المراحل السابقة لها من بعيد أو قريب، كون بذورها تشكلت في رحم المراحل السابقة، وبالتالي فالتسعينيات تحمل بعض الموروث الثقافي والمعرفي والبصري والتاريخي مسرحياً من المراحل السابقة، لتبدو واضحة فيها حسب القيمة المهيمنة تماشياً مع متطلبات الواقع المتغير، لذلك فالفصل بين المراحل المسرحية لا مسوغ له إلا زمنياً، بعد أن مارست المرأة مهناً فنية عديدة، فوجدت بعض الممثلات اللواتي تخرجن من المعهد العالي للفنون المسرحية في أنفسهن رغبة في الإخراج المسرحي أسوة ببعض الممثلين الذي قدموا أعمالاً إخراجية، والبعض حاولن الخوض في تجربة الإخراج المسرحي رغبة منهن في سد الفراغ الحاصل في مسرح التسعينيات الذي ساد حالة الفراغ الفكري فيها.

يبدو أن الفصل بين إبداع المرأة وإبداع الرجل واقع مرهون ومرتبط بالنقاد

والباحثين لتميز إبداع عن آخر، أو للتفريق بين إبداع المرأة عن إبداع الرجل، وهذا الفصل ليس جديداً في الساحة الثقافية، بل يعود إلى الحياة الإنسانية منذ وجد الرجل والمرأة على طرفي نقيض، أو على طرفي وئام، فمثلاً تشكلت ظاهرة الأدب النسائي، والشعر النسائي، والرواية النسوية، أسوة بالأدب الزنجي والأدب القروي، والأدب المديني، وأدب البحر، وأدب الملونين وغيرها من الفصل والتفريق بين جنس الأدب الواحد، إن هذه الإشارات مجرد فصل أوجده النقاد، إلا أن التباعد أو التقارب بين إبداع جنسين إلى بعضهما أمر مرهون بالإبداع ذاته وليس مرتبطاً بالرجل أو المرأة، خاصة في مجال الإخراج المسرحي.

هل هناك مسوغات للفصل بين الجنسين في الإبداع في زمن لم يعد للأجناس الفنية والأدبية حدود وضرورة بعد أن اختلطت الأنواع ببعضها وتداخلت العلوم الإنسانية بالأدب واللوحة والمقطوعة الموسيقية، واستفاد العرض المسرحي من آخر منجزات العلم والتكنولوجيا؟ يبدو أن لكل جنس لغة خاصة تتميز بها عن الإبداعات والأشكال التعبيرية الأخرى في زمن التخصص والعولمة والانترنت والبحث الجاد عن مستقبل الإنسانية في الألفية الثالثة حيث الصورة البصرية تحتل كافة النشاطات الإبداعية وتشكل جزءاً من اهتماماتنا، بل تسيطر على حياتنا ومستقبلنا أيضاً، وقد تكون دعوة لتعددية الأشكال التعبيرية، وتمازجاً للثقافات التي تسعى إلى التحاور والتجاور، هل يمكن للمسرح أن تصمد أمام الصورة المعولمة بأدق تفاصيلها؟

قليلات من النساء يمارسن مهنة الإخراج المسرحي في العالم إلى وقت قريب حتى في البلدان الأكثر تطوراً، والأكثر تحقيقاً للمساواة بين الرجل والمرأة، وفي بلدان أكثر ديمقراطية أو ديكتاتورية، وفي مجتمعات أكثر تخلفاً أو تقدماً، فكيف الحال عن مخرجات لهن نظريات في الإخراج، أو تياراً مسرحياً في العالم، إذا تجاوزنا مخرجة مسرح الشمس آريان موشكين الفرنسية، وماريا كنيبل السوفييتية، وعدد آخر من المخرجات في الوطن العربي، مثل سهام ناصر ونضال الأشقر اللبنانيتان، ونائلة الأطرش السورية والمغربية فاطمة شبشوب وغيرهن.

لا بد أن لغزاً يسيطر على هذه الحالة، هل الأمر بحاجة إلى سبر أعماق المرأة

المخرجة، أم إلى المجتمع الذي تنتمي إليه، أم إلى الظروف المحيطة بها، أم إلى طبيعة المرأة الفيزيولوجية والبيولوجية والثقافية، أم إلى مستوى الموهبة لكل منهما؟ ومن يحدد مستوى وعي المرأة، المجتمع الذكوري، أم الأدوات المعرفية والثقافية، والذهنية؟

ماذا تريد المرأة من الإخراج المسرحي؟، يبدو أن الأمر ليس مرتبطاً بالناحية المادية أو بمستوى النجومية، كون الإخراج في التلفزيون أو السينما أكثر غنىً من الإخراج في المسرح.

لا بد أن تفاصيل صغيرة يجب مراعاتها أثناء عملية الإخراج، أهي إدارة الممثلين، أم التوتر والقلق الذي ينتاب المخرج إن كان رجلاً أم امرأة، أم الهاجس الثقافي، أم شكل التعامل في إدارة عملية إنتاج العرض المسرحي؟

تتفاوت مكانة المرأة في نظر المجتمع، وفي نظر الرجل، بين أقصى درجات السمو، وأقصى حالات التبخيس في الوقت الذي تبرز فيه فروق بيولوجية وفيزيولوجية بين الرجل والمرأة فضلاً عن أطر ثقافية ومعرفية، لكنها لا تفرض رقابة على كيانها كمبدعة، فالأطر الثقافية هي التي تضع قيوداً على قصور التفكير والإبداع، بصرف النظر إن كان المبدع رجلاً أم إمرأة.

ولازال المجتمع ينظر إلى عمل المرأة بعين الشك والريب والاستهجان في الوقت الذي بقيت سجينة إبداعات الرجال، عل تخلصت المرأة من التصورات واستطاعت أن تخترق التوابوهات وترسم لنفسها واقعاً على الخشبة؟ هل هنالك مسرح نسائي وآخر رجالي؟ وهل المرأة أنوثة وجسد أم أنها فكر وعواطف وأحاسيس؟ وهل ممارستها تحد لسلطة الرجل الذكورية؟ كيف تشعر المرأة أثناء العمل على عرض مسرحي؟

إذا كان الإخراج المسرحي رؤية ومنهجاً للحياة، فلكل إنسان رؤيته ومنهجه، لكن المشكلة تكمن في نقل هذه الرؤية من الحياة إلى الخشبة، ويتطلب هذا لغة فنية ومعادلاً بصرياً وجمالياً حتى تتكامل جميع العناصر المشاركة في العرض المسرحي.

في هذا السياق، لا يختلف إبداع المرأة عن إبداع الرجل، طالما أنها تمتلك رؤية

حياتية، ومعادلاً بصرياً، وتعبر عما يجري حولها من أحداث كبيرة وصغيرة، ذات طابع إنساني، ولا شيء يعدم إبداعها المسرحي إلا إذا كان ثمة أسباب أخرى تتعلق بهذه المهنة تحديداً، كالهدوء والتوتر، والتمرد، والقلق، والإيمان بالغيبيات والعطف والحنان وفن قيادة الممثلين، من هنا لا أجد مبرراً، الفصل في مهنة الإخراج بين مخرج ومخرجة إلا في الحدود التي تتعلق بالمرء كالمعرفة الثقافية والفنية والطبيعة البيولوجية.

حول هذه القضية، حاولنا أن نستطلع أراء أصحاب الشأن من المخرجات اللواتي تحدثن عن تجربتهن وتجارب الأخريات، طرحنا السؤال التالي: هل يعود السبب إلى طبيعة المرأة البيولوجية أم إلى تكوينها الثقافي والمعرفي والفكري أم إلى نظرة المجتمع إليها؟

تعتقد **سلوى الجابري** - مخرجة مسرح العرائس - أنه لا يوجد فرق بين المرأة المخرجة والرجل المخرج، إلا في حدود مؤهلاتهما الثقافية والمعرفية والفنية، لكن هذا لايعني أن للمجتمع دور كبير في تشكيل هذا الوعي، وخاصة نظرة الرجل إلى المرأة المخرجة التي تختلف من بيئة إلى أخرى، وتضيف **الجابري** أن المرأة المبدعة لديها لمسات إخراجية جميلة لمسات أنثوية مثل تطابق الألوان وانسجامها مع بعضها، وهذه اللمسات نابعة من داخل العمل وليس من خارجه، فمثلاً شاهدت عمل رولا فتال دون أي تمييز، ولن أشاهد أن الإخراج لإمرأة أو لرجل، لكنه عمل جميل»، المرأة لديها لمسات الانسجام مثل اختيار الألوان والأزياء مع ما يتوافق للديكور والإضاءة ولديها شفافية عالية من خلال تعاملها مع الممثلين والممثلات، وأخيراً تقول الجابري: «إذا كانت المؤهلات العلمية والثقافية والنفسية متوفرة لدى الجنسين، فما المانع أن تعمل المرأة في الإخراج.. قد يكون هناك فرق فيزيولوجي بين المرأة المبدعة والرجل المبدع في الإخراج المسرحي كونه يتطلب أحياناً جهداً عضلياً، لكن لا أعتقد أن هناك ما يعيق إبداع المرأة في العمل في الإخراج المسرحي من الناحية الثقافية والاجتماعية لأن تكوينها الثقافي لايختلف عن تكوين الرجل الثقافي، إلا إذا كانت مقصرة ثقافياً واجتماعياً وفكرياً».

بينما ترى المخرجة اللبنانية **نادين جمعة** التي قدمت (نساء سعد الله ونوس)

في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر، أن المرأة كانت تمتهن بعض المهن التي لا تعتمد على القوة الجسدية، إلا أن التطور الاجتماعي غيّر نظرة المجتمع إليها، فلا ترى اختلافاً بين المرأة المخرجة والرجل المخرج، إلا في الحدود التي تتعلق بالأعمال الجسدية، وطالما أن المخرجة لا تقل أهمية عن الممثلة إلا من الناحية المعرفية رغم حساسيتها المفرطة فلا مانع أن تعمل مخرجة مسرحية. فيما يرى المخرج **جواد الأسدي** أن المرأة كان لها حضور إنساني (كحالة معرفية وجسدية) داخل المجتمعات الأكثر استبدادية، ونلمس مؤخراً في الحالة المسرحية حضوراً لافتاً للمخرجات المسرحيات، ويرى الأسدي أن الأطر الاجتماعية بمعناها الديني تضع حدوداً لحضور المرأة، وتجد مصادمات أصولية لخلخلة النظرة بينها وبين مجتمعها، وهذا النزاع الوجودي لحياة جديدة تكسر فيها المرأة التابوهات والسقوف والحدود التي صنعوا لها، لذلك من الطبيعي أن تجد المرأة مكانة لها في الإخراج المسرحي. إلا أن المخرجة الأردنية **سوسن دروزة** لا تعتبر نفسها مخرجة فحسب، بل هي امرأة مسرح، وتقول «أعمل في المسرح كي أخلق عالماً كاملاً، وعندما أبدأ بالمشروع، يلح علي سؤال أحاول الإجابة عليه من خلال مشروعي المسرحي، إلا أن تجليات السؤال يفرض نفسه علي في صورة مخاض حول كيفية تحويل فكرة إلى عمل مسرحي، أثناء البحث لا أعرف شخصيتي بأنني رجل أو إمرأة، كل ما أعرفه أنني التقط الأشياء التي أشعر بها من حولي، أتلقى الذبذبات وأقوم بعملية محاكاة لأستنتج ما أريد حتى عندما يعمل معي ممثلون، وأعتبر نفسي قيادية وتفصيلية، وفن المسرح هو فن التفاصيل، لذلك أحب العمل على عدة محاور، وخاصية التفاصيل من ميزات المرأة المخرجة، لذلك لا أستهجن عندما تقوم مخرجة بعمل مسرحي كبير، إذا توفرت لديها المعرفة الكافية بفن الدراما، والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة».

يبدو أن أكثر التجارب تميزاً هي تجربة المخرجة رولا فتال التي استمرت منذ عرضها الأول «عيشة» عندما كانت مشرفة درامية على العرض، وفي ظل غياب المخرج، قدمت رولا نفسها كمخرجة في ما بعد، ثم أسست مع حكيم مرزوقي فرقة الرصيف، وقدمت عدة مونودرامات مثل إسماعيل هاملت و«كنترباص»،

وذاكرة الرماد، وغيرها، حاولت أن تتلمس بعض اللمحات الفنية والجمالية من خلال الممثلة رائفة أحمد، إلا أن التجربة الثانية كانت أكثر تميزاً، فأظهرت فتال موهبتها الفنية كمخرجة متميزة من خلال تعاملها مع الممثل ومع النص ومفردات العرض ضمن رؤية إخراجية وحلول بصرية جميلة منسجمة مع رؤية العرض.

أعادت المخرجة **رولا فتال**، هذه الإشكالية إلى هيمنة المجتمع الذكوري على المرأة بشكل عام، وبالتالي أثارت قضية التربية الاجتماعية بين المرأة والرجل من وجهة نظر المجتمع، فقالت: «المرأة العربية منذ القديم تابعة للرجل، تابعة لسلطة العائلة والعشيرة، وبالتالي فهي محرومة من اتخاذ أي قرار في حياتها حتى إن كان القرار يخصها شخصياً، وهذه التربية تتناقض بشكل واضح مع مهنة الإخراج المسرحي، فالإخراج المسرحي يتطلب من الممارس به (رجلاً كان أم إمرأة) الاحتكاك اليومي والمباشر مع نماذج عديدة من البشر ومع طبائع الناس المختلفة،وأحياناً يتطلب الاحتكاك، حواراً أو صداماً أو تصالحاً مع تلك النماذج، فالمخرج لديه القدرة على تحمل المسؤولية واتخاذ القرار الحاسم،ولديه ثقافة واسعة وأن يكون مطلعاً على الثقافات الأخرى، ومناحي الحياة صغيرها وكبيرها وأن يكون واثقاً من نفسه، وتملك الشجاعة، إضافة إلى أن ارتباط هذه المهنة ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الإنسانية الخاصة التي غالباً ما تكون فقيرة عند المرأة العربية نتيجة الظروف».

وتضيف فتال «شخصياً لا أعتقد بوجود فارق بين الرجل والمرأة في العمل في الإخراج المسرحي، فالاثنان مهيآن لتحمل المسؤولية بنفس القدرة والسوية، وإن اختلفت الطريقة إلا أن الرجل وبسبب احتكاكه بالمجتمع منذ الطفولة قادر على تكوين تجربته الحياتية، أسرع من المرأة التي عادة ما تبدأ بتكوينها الثقافي والمعرفي عند دخولها الحرم الجامعي أو عند بداية حياتها العملية».

إن الفارق بين الرجل والمرأة في الإخراج، هو التجربة والخبرة الحياتية، التكوين الثقافي ولو توفرت ظروف تربية متشابهة للمرأة كما تتوفر للرجل لكانت للمرأة دور كبير في تطور المجتمع، كما أن هناك فارقاً بين طبيعة المرأة النفسية والجسدية وبين طبيعة الرجل، فلكل منهما طريقته وأسلوبه وخبرته في الحياة،

وشكل تلقيه للموضوع في حل أموره وقدرته على التأقلم، وكلما كان الاختلاف مكرساً وواضحاً، كلما كانت القدرة على العطاء والإبداع أكثر قوة وتجانساً.

المخرجة **سحر مرقدة**، قدمت عدة عروض منها مسرحية الآلية في التسعينيات، وأغنية القمر، الكلمة والأنثى، ويبدو أن ملامح تجربتها لم تتوضح بعد هذه التجارب، لكنها تحاول الاستفادة من التجارب العالمية إنطلاقاً من المتفرج والتأثير عليه بشكل أساسي وخاصة من تجارب بريخت في هذا المجال. حاولت المخرجة أن تقارن بين عمل المخرج وعمل المخرجة، فرأت أن هذه النظرة تعود إلى المجتمع الذي ينظر إلى المرأة بشكل عام وليس إلى المخرجة بشكل خاص، فقالت: «هناك من يحترم المخرج في البيت، وهو ليس مسؤولاً عن الأعمال المنزلية، بعكس المخرجة التي تقوم بأعمال المنزل إضافة إلى عملها كمخرجة، وتواجه مشاكل يومية في العمل والمنزل»، وترى أن «الإخراج شكل من أشكال الصراعات عند المرأة المخرجة، وبالتالي عليها أن تملك أعصاباً حديدية، وقوة عضلية حتى تخرج عملاً، فمثلاً الرجل المخرج تعوّد على هذه الصراعات من عنف وصدام واستخدام قوة عضلات، عندما كان طفلاً، وهذه طبيعة فيزيولوجية، تفرق بين الطفل والطفلة التي تستكين للوضع».

ليست هناك مواضيع تختص بها المخرجة دون المخرج، فمثلاً قدمت عملاً عن الفاشية والشاعر والموت والعنف، لكن بطريقتي الخاصة، بينما المخرج يقدم عملاً يكون العنف مصدره الرئيسي، رأيت عملاً مسرحياً لكاتبة عربية في إحدى المهرجانات يتحدث عن علاقات المحارم.. النتيجة أن هناك تركيبة فيزيولوجية وثقافية، مهيئة لأن تكون فلانة مخرجة وفلانة لا، لأن الإخراج عملية قيادية وإدارية مع تركيبة المخرجة ثقافياً ومعرفياً وفكرياً واجتماعياً، وعندنا يحاولون تحطيم النزعة القيادية عند المرأة لذلك فعدد المخرجات قلائل جداً في العالم، مقارنة بالممثلات في الإخراج، يجب ألا تفكر المخرجة بأنها إمرأة وإلا فالعمل لا يرى النور، وإذا تعاملت المخرجة مع الآخرين بشراسة وعصبية فهي مخرجة مبدعة، وأنا أتحول إلى عصبية أثناء العمل».

إن ميزة أعمال المخرجات العربيات، أنهن بدأن العمل خارج المؤسسات الرسمية

التي تدعم الثقافة، وبذلك جاهدن كثيراً. وبدورنا نحن نحترم كل تجربة جديدة إذا كانت خلاقة وتحمل مشروعاً نهضوياً تنويرياً، حتى تشكل لنفسها تياراً أو مقترحاً، لكن عندما لا تضيف جديداً في كل مرة إلى أعمالها سيتخلى عنها الجميع، وتبقى خارج الذاكرة. أخيراً هل حققت المرأة تياراً مسرحياً أو نقطة مضيئة في تاريخ المسرح العربي؟ قد نجد الجواب في ما بعد.

المخرج المسرحي
المبدع .. الأقل انتشاراً

المخرج هو سيد العرض المسرحي الحديث أو هو مؤلف ثاني، وبالتالي فنجاح أو فشل أي عرض ليست مسؤولية المخرج وحده، بل يتوقف على عوامل عديدة، لأن المخرج يستمد أفكاره من نص الكاتب ويتعامل مع الممثل ومصمم الديكور ومصمم الأزياء ومصمم الإضاءة، والمؤلف الموسيقي، فالعرض فن مركب من هذه العناصر، وعندما يتعامل المخرج مع الممثلين، يفترض سلفاً أنهم أصحاب كفاءة واختصاص، وأنهم لن يصنعوا ممثلين بين ليلة وضحاها، لذلك فإن علاقته معهم تتخذ أشكالاً عدة أحياناً تكون قاسية ومباشرة، وأحياناً أخرى تكون مرنة، الأمر الذي يسمح لنا بالحديث عن مخرج ديمقراطي وآخر ديكتاتوري، وهذه الإشكالية شكلت موضوع حوار دائم بين المخرج والممثل.

ظهر المخرج المسرحي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر كوظيفة مستقلة يهتم بتنظيم العرض، مضيفاً وجهة نظره الفنية والبصرية والفكرية إلى وجهة نظر الكاتب لإنتاج عرض مسرحي، أي أن الإخراج هو كتابة جديدة أضيفت إلى رؤى النص، وإعادة صياغة النصوص الكلاسيكية جسدياً (التعبير بالجسد) على الخشبة والاهتمام بالصورة البصرية بغض النظر إن كانت الصورة درامية أم لا، وهذا ما أدى إلى اختفاء الكتابة المسرحية، وقد كان ظهور المخرج نتيجة الدراماتورجية كمفهوم نقدي تناوله الناقد المسرحي ليسنغ في مقالاته عن المسرح الألماني ضد الكلاسيكية الألمانية في الأدب والمسرح.

انتشرت هذا المهنة حتى أصبحت تدرس في الأكاديميات المسرحية، ولها نظريات ومدارس فنية في جميع أنحاء العالم. فتعاظم دور المخرج حتى وصل إلى الوطن العربي معززاً، مكرماً، فاستقبلته المعاهد المسرحية العربية، على الأكف بعد انتظار طويل، وبفضل هذا الاهتمام المتزايد، بدأت هذه المعاهد المسرحية تخرج

سنوياً عشرات المتخصصين في الإخراج والتمثيل والدراسات المسرحية والنقدية ومصممي المناظر، وتجاوز الأمر أكثر من هذا الاحتفاء حتى أرسلت المعاهد طلاباً للتخصص في مهنة الإخراج في الأكاديميات الأجنبية على مختلف المذاهب والتيارات الفنية والمسرحية، خصوصاً ممن كانوا يحملون هاجساً فكرياً وفنياً حول الحياة عامة، وحول الفن خاصة، في الوقت الذي كان المد الثوري والوطني والقومي في قمة ازدهاره في الوطن العربي، تعاظم دور المخرج في العقود الثلاثة الأخيرة حتى أصبح المؤلف الأول في العملية الإخراجية (ليس شريكاً للكاتب، بل بدلاً عنه) يمتلك عناصر العرض والأنشطة المسرحية عبر أدواته الفنية والمعرفية، وبات يمارس ليس الإخراج فقط، بل يمارس الكتابة المسرحية أيضاً.

هنا يبدو أنه (المخرج) يحمل أسباب عجزه معه، لذا حاول أن ينافس سلطة الكاتب المسرحي، ويأخذ دوره ومكانته، ليؤمن لنفسه الديمومة والبقاء، يقول الدكتور نديم محمد معلا في معرض حديثه عن المخرج: «أعتقد أن النرجسية الفنية القابعة في أعماق المخرج، رأت الفرصة مناسبة لكي تطل برأسها، وتعلن عن نفسها، فالمخرج في أحس أن شخصاً آخر ينازعه سلطته، ويضيق عليه هامش الحركة، لذا كتب نصه المسرحي ليضمن لنفسه البقاء، في الوقت الذي صمت الكاتب المسرحي، أو غاب عن الساحة المسرحية» وعندما انتشرت ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح العربي، بدأ المخرج يبحث عن وسيلة أخرى للانتشار والاستمرار، فما كان عليه إلا أن ينظر لتجربته من خلال وسائل النشر، وأحياناً لأنه ينظر إلى تجارب الآخرين من خلال تنظيراته المسرحية التي ستخترق الحواجز والأزمنة كما فعل المخرجون الأوائل أمثال: ستانسلافسكي، وبريخت، وميرخولد وإيليا كازان.. وغيرهم، لكن ظاهرة الكاتب/المخرج لم تضمن له النجاح والاستمرارية والانتشار مع انتشار وسائل الاتصالات البصرية، وباءت بالفشل، لأن الرؤيتين تجتمعان في شخص المخرج في الوقت الذي يرغب فيه الكاتب المسرحي أن يقدمه المخرج كونه مرآة الكاتب، ويحمل رؤية فنية وفكرية وحياتية من خلال النص.

الكاتب قدم نفسه بالحد الأقصى الممكن من خلال الحكاية أو الفكرة، ويأتي

المخرج ليضيف إلى الحكاية ما لديه من رؤى فكرية وفنية عبر عقله وخبرته وتجربته، لذا فالمخرج هو الذي يتحمل نجاح العرض أو فشله.

العرض المسرحي لا ينتشر كما هو النص المسرحي، بل يبقى ضمن اللحظة التي يعيش فيها كون العرض وفن اللحظة الآنية، وأهم خسارة يعانيها المخرج هو موت العرض بانتهائه، وأي عملية توثيق أو أرشفة لجهد المخرج بشكل فني، هي عملية قتل العرض، حتى لو تم تصوير أي عرض بالطرق المثلى كونه فن المشاهدة على الخشبة، وليس فن المشاهدة على الشاشة، فالعرض بالنتيجة يفقد نصف أو ربما أكثر من التفاصيل الأدائية والعلاقات المتشابكة والأفعال الجانبية للمشهد وربما يفقد مشهداً كاملاً في حال تزامن المشهدين معاً، أي أننا أمام بؤرة ضيقة من خلال عين كاميرا التصوير، ينقل إلينا جزءاً صغيراً من العرض، وبالتالي فأي تصوير للعرض هو عملية منتجة، انتقائية، لصاحب الفعل الرئيسي في المشهد فقط من دون الاهتمام بالأفعال الأخرى كون العمل يبنى على الخشبة، ولغة العرض تختلف عن لغة السينما والتلفزيون، من هنا يضيع جهد المخرج في اللقطات الجانبية، والقريبة، وفي طريقة الأداء وتوصيل الحالة أو الفعل، وحتى في متممات العرض المسرحي (ديكور، إضاءة، أزياء، موسيقى..) وفي علاقة الممثل مع الآخر أو تعامله مع الاكسسوار. إن للمسرح حركته الخاصة، وأداءه اللفظي، ولغته المختلفة، وكذلك له منظومته العلائقية والفكرية والفنية.

هنا يختلف التصوير في العرض عما عليه في السينما والتلفزيون، لذا تتحدد شهرة المخرج ومعرفة أسلوبه وطريقة عمله، وتعامله مع الآخرين من خلال ما يكتب عنه الناقد أو الصحفي، وهذه الكتابة قد تكون قاصرة، لأنها تخضع غالبية الأحيان لانطباعات واجتهادات شخصية، لو قارنا المخرج المسرحي بأقرانه المخرجين الذين يعملون في التلفزيون والسينما، نجده الأقل انتشاراً والأكثر إبداعاً، وكذلك لو قارناه بالممثل الذي يعمل معه في نفس المهنة فهو المخفي وراء الممثلين ولا أحد يعرفه إلا زملاؤه (لاتوجد لدينا تقاليد مسرحية للبحث عن مخرج العرض)، ورغم ذلك فالعرض الذي أخرجه لا يجتاز الحدود المكانية والزمانية، إلا إذا صادفه الحظ وحضر مهرجاناً مسرحياً في بلد ما - وما أقل المهرجانات

المسرحية ـ أو نشاط ثقافي ما.

من هنا يمكن القول إن العرض المسرحي يعتمد أساساً على الخصوصية المحلية (الجمهور) وعلى تكثيف الدلالات، ليجعل الفعل إنسانياً عاماً يشمل كل بيئة بعينها، ورغم ذلك لا يمكن إلا أن يكون فن العرض هو فن النص المحلي أو المعد لبيئة محلية من خلال الإشارات والدلالات لبلد ما ضمن العملية الإبداعية الآن/ هنا.

ضياع جهد المخرج المسرحي، هو ضحية الجانب التقني في التوثيق والأرشفة، إذ إن فن المسرح هو فن ابتدأ مع بداية النشاط الإنساني، واستمر هكذا، وبقي نشاطه ملتصقاً بالتحولات التي طرأت على المجتمع، فطور اشتغاله على النص والإضاءة والديكور والأزياء وتقنيات الصوت، لكن يبدو أن هذه التقنيات لم تشمل عناصر التوثيق، غير أن الكاتب المسرحي يعيش جميع لحظات ازدهار وإخفاق نصه المسرحي، في القراءة والعرض. وبالتالي ينتقل هذا النص عبر العصور والأزمنة وعبر المجتمعات لأنه نص مسرحي مكتوب ومنجز لا يختلف كثيراً من ناحية الحفظ بالطرق التي تم بها حفظ الرواية والقصة، والقصيدة.. أو حتى بالطريقة التي وثقت وأرشفت بها الفيلم السينمائي والمسلسل التلفزيوني، من هنا يكون نصيب المؤلف من البقاء أكثر بكثير من المخرج المعرّض للنسيان في أي وقت، والأقل انتشاراً من بين جميع المشتغلين بالفنون من نحت ورسم وموسيقى وتمثيل وشعر.. لذا عندما يختار المخرج المسرحي مهنة الإخراج، فهو يختار عملياً العيش وسط الأحداث الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يتأثر بها المجتمع مباشرة وفي ذات الوقت يعيش بعض أزماته الشخصية غير الأزمات الناتجة عن إشكاليات المسرح فهو الباحث دائماً عن أشكال مبتكرة، والقلق دائماً على عمله، يمر بفترات مخاض فكري وفني.

الملاحظ أن فترة التسعينيات، حفلت بالمخرجين الجدد الذين قدموا من معاهد أوروبا، وبعض الذين مارسوا الإخراج كهواية، إضافة إلى المخرجين الذين استمروا من المرحلة السابقة، فاجتاح ما يشبه التيارات الفنية، خشبة المسارح بحجة التجريب العجيب في الشكل أو توضع الكراسي، أو الإضاءة المفلترة، أو الدخان

الذي أصبح عنصراً في غالبية العروض أو الرقص غير المبرر للعرض، ويبدو أن هذا الشكل الذي يمارس لا علاقة له بالتجريب مباشرة إلا في التشويش والتخريب، وأي إمكانية لعدم الفهم تنسب إلى التجريب مباشرة بحجة أن المتفرج لا يستوعب، أو اتهامه بالقصور، وعدم مواكبة التيارات الفنية، لكن حقيقة ما بين التجريب والتخريب في المعنى فرق شاسع لايمكن أن يلتقيا إلا من خلال النقطة السحرية التي تجعل كفة الميزان تميل لصالح شيء ما، ففرت النقطة من الأعلى (خ) واستقرت أسفل الحرف فأصبح «ج» حتى أنقذت سمعة عرض بكامله.

العلاقة بين الكاتب والمخرج

إن التنافس بين الكاتب والمخرج (تقوم على التوتر وبدرجات متفاوتة)، واستحواذ كل واحد منهما على مساحة كبيرة، قد يساعد هذا التوتر في تقدم وتطور الفن المسرحي على مستوى الكتابة المسرحية والعرض المسرحي معاً، لأن كلاً منهما بدأ يطور أدواته، أو قد يكون في بعض الحالات عنصراً سلبياً، فالكاتب بطبعه ديكتاتور، يخلق عالمه دون تدخل من أحد، بينما المخرج يطور ما بدأه الكاتب، إلا أن الآن تغيرت الحالة فأصبح يمارس ديكتاتوريته، ويفرض رأيه على حالة العرض، وطالما أن المسرح جهد جماعي، فهذه الديكتاتورية تقوض عند قراءة المخرج للنص والممثل ومصمم الديكور والأزياء والإضاءة.. ومن هنا بدأ الصراع يشوب علاقاتهما.

العلاقة بين الكاتب والمخرج هي علاقة أزمة مستمرة أو علاقة توتر، لن تنتهي، تعلو وتهبط تبعاً للعلاقة التي تربط الطرفين بالنص المقترح وحجم التفاهم بينهما، للخروج بعمل إبداعي يحقق أهدافه ونجاحاته أمام المتفرج، رغم أن المخرج هو سيد العرض، وبالتالي هو الذي يقدم رؤيته الخاصة من خلال ترجمته الإبداعية للنص المسرحي، ومن المفترض أن يتحمل تبعات فشله أو نجاحه، لكن هذه المقولة يجب أن لا تلغي دور الكاتب الذي صاغ الفكرة والأحداث بعقلية درامية وأفسح المجال للشخصيات أن تعبر عن حالاتها على الورق قبل أن ينقلها المخرج إلى الخشبة، فالكاتب كان ديكتاتوراً فيما مضى، ويتمسك بكل حرف من أحرف نصه، إذ كان يعتبر أن النص مقدس ولا يجب المساس به، لكن مع ظهور المخرج في المسرح الحديث، تبدلت الأدوار، هنا يمكن طرح السؤال، إلى أي حد يمكن للمخرج أن يتصرف في النص؟ هل يكون النص مباحاً ويحق له أن يغير ترتيب المشاهد، ويعدّل النص ويحذف شخصية أو خطأً درامياً لايناسب مقولته، أو حتى يضيف شخصية من وحي النص، أو يبرز موقفاً معاصراً ...؟ الكاتب يكتب بلغته من حيث الأسلوب، لكن المخرج سيستخدم لغة أخرى، فلكل واجد لغته وأسلوبه، ولايمكن للمخرج أن يقرأ أو يفسر اللغة كما فسره الكاتب.

لكل مخرج قانونه وعقليته وأسلوبه في التعامل مع النص لتقديمه على الخشبة من جديد، فالنص يموت عندما ينتهي الكاتب منه، ولا يمكن إحياؤه على الخشبة إلا من خلال إعداد له على الخشبة كي يرى النور، والنصوص الغنية تقدم مادة قابلة للتغيير والتفسير بالنسبة للمخرج، بالنسبة للمخرج مانويل جيجي، يتصرف بالنص كما يحلو له، ويعتبر أن كل نص هو مشروع عرض مستقبلي، أو محتمل، عندما يكتب الكاتب النص فهو يفكر من وجهة نظره، مع إمكانيات عرضه على الخشبة، لكنه لم يفكر من وجهة نظر مخرج محدد، لأنه ليس مخرجاً، لذلك يتضارب فكر المؤلف مع خيال المخرج ويخلق حالة من عدم التوازن في العرض، يحق للمخرج أن يعدّل النص ويحذف الحوارات والعبارات التي يجدها مكررة ومطولة باعتبارها ثرثرة كلامية، أو لاتخدم مقولته، ويستعيض عنها بحركة أو إضاءة أو موسيقى أو غير ذلك لكن بشرط أن يحافظ على أفكار النص. يقول مخرج سوفيتي: المخرج عبد للكاتب الذي يضعه في غرفة ويطلب منه تغيير محتويات الغرفة كما يراها المخرج ضمن الغرفة فقط.

أعتقد أن هذا ينطبق كما أسلفنا على العروض المسرحية التي تقدم هنا، بمعنى يمكن للمخرج أن يغير ويحذف ويضيف، ومن الأفضل أن يكون الكاتب (كاتب مسرحي أو معد) إلى جانب المخرج لتتكامل العملية المسرحية.

هناك مخرجون منفذون للنص على الخشبة، يتقيدون بحرفية النص والإرشادات الإخراجية، رغم وجود فن القراءة والفهم والتفسير والتأويل، وطالما الفن المسرحي فن بصري وسمعي، فكل ما يقدم عليه المخرج هو مشروع، فالكتابة المسرحية مؤلفة من لغة مكتوبة منطوقة والملاحظات الإخراجية، بينما كتابة العرض هي لغة الجسد والإشارات (رقص، موسيقى، إضاءة، حركة..) فضلاً عن اللغة المنطوقة. ينتهي دور الكاتب عندما يسلم النص للمخرج، وهذا لا يعني اغتصاب حقه، وتشويه نصه، بل يعني التعاون معه، إن كان حياً، ويطرح المشكلة إذا تم تحريف المقولة وفي هذه الحالة يجب أن يختار المخرج نصاً جديداً أو يكتب النص بنفسه.

يتصرف المخرج بالنص كما يحلو له، من دون المساس بأيديولوجيا الكاتب وأفكاره، وهذا حق للمخرج وحق لنص الكاتب الذي يطرح فكرة ما من خلال

المخـرج والممثـل معـاً، لأن العـرض المـسرحي تـأليف جمـاعي يـشترك فيـه جميـع العـاملين (الكاتـب والمخـرج والممثل والمـصممين) مـن أجـل الوصـول إلى اتفـاق، لكـن المخرج لا يقف هكذا، بل يجتهد ويبحث ويقترح من أجل الوصول إلى انسجام ما بين الشكل والمضمون ومقولة العرض.

يقـول مخـرج أميركـي «نـادراً مـا تجتمـع موهبتـا الكتابـة والإخـراج في شـخص واحد»، لكل من الكاتب والمخرج أدواته المعرفية ووسائله التعبيرية الخاصة بهما، وعنـدما يحـاول المخـرج أن يـستخدم وسـائل الكاتـب وأدواتـه، أي أن يكتـب نـصاً مسرحياً، فلا داعي لإخراجه، بل عليه أن يقدم نفسه عن طريق الكتابة. فالكاتب يخـرج نـصاً علـى الـورق، والمخـرج يخـرج عرضـاً علـى الخـشبة ولكـل واحـد دوره وأدواته. على المخرج أن يؤلف عرضاً مسرحياً ليس نصاً، لأن لديه رؤية مأخوذة من أفكار الكاتب، ومن المفترض أن يكمل هذه الآراء، فلايمكن للمخرج أن يكتب مسرحية أفضل مما كتبه شكسبير أو تشيخوف أو موليير أو بريخت...، لكن ربما يرتقي على الخشبة، ويقدم عرضاً متكاملاً بطريقة معاصرة ويلتقط إيقاع الحياة بمستوى النصوص الخالدة، لايوجد مخرج يكتب مثلاً هاملت بشكل آخر، إنما هناك كتاب يكتبون هاملت أو بستان الكرز بشكل معاصر، لكل نص أسلوبيته تفرضها النص نفسه، والمقولة يمكن أن تقال بأكثر من طريقة.

من المفترض أن لاتختلف علاقة المخرج بالنص المسرحي إلا من خلال المرجعية ما بين الكاتب (المعد) والمخرج، فاختلاف المرجعيات، ينتج لنا عروضاً متفاوتة، وتطور التقنيات الحديثة التي أتاحت للمخرج استخدامها كوسائل تعبيرية ضمن تشكيلات بصرية زادت من إشكالية العلاقة بينهما، هناك مخرج مبدع، وآخر منفذ أو مفسر، يعني هناك من يتلقى النص المسرحي بشكل سلبي، ويفسر ما كتبه المؤلف، وآخر يتحرك نحو النص تحركاً ديناميأ، ويستجر النص إليه أحياناً، وأخرى يذهب إليه مكتشفاً دلالاته ومعانيه الخفية، فهو يعتدي على النص، وينتهكه ويفجر طاقات ممثليه، بعكس المخرج الذي يكون مستسلماً أو أميناً، ومنفذاً للنص المسرحي، المخرج المبدع يشارك رؤاه ويضيف إليها مدلولاته الاجتماعية، وفي الوقت نفسه يحتفظ بمدلولات النص التاريخية، وبذلك يتحول النص بين يديه من حالة كمون إلى حالة نشاط أكثر طواعية وتعبيراً عن احتياجات

المجتمع، يتحول من لغة إلى لغة أخرى، وفي هذه الحالة تتعد الرؤى والقراءات للنص الواحد.

من خلال هذه العلاقة بين المخرج بمدلولاته الاجتماعية والنص المسرحي بمدلولاته التاريخية، يمكننا أن نتحدث عن عروض هذا الموسم والتي تراوحت بين الاقتباس من القصص القصيرة، والإعداد عن النصوص المسرحية حيث يقع المخرج تحت تأثير الإعداد، كونه هو الذي أعد النص، وأحياناً لم يوفق في عملية الإعداد، أو في اختيار النص، أو اختيار الممثل الذي يؤدي دوراً (وما أكثر هذه الإخفاقات الآن في ظل الدراما التلفزيونية)، لكن هذا لا يعني أنه لم يحاول أن يقدم عرضاً، بل يتعامل مع النص من خلال مرجعيته، أحياناً يهتم بالشكل من دون الدخول إلى المضمون، كما حدث في مسرحية «الميراث» و«حكايا الملوك» لمدوح عدوان، وكذلك تحويل لغة الحوار من الفصحى إلى العامية المحلية كما في عرض «الكوميديا السوداء»، و«شبابيك ونوافذ»، و«تخاريف» .. وتقطيع المشاهد بشكل تلفزيوني، أو طغيان لغة الحركة أو الارتجال على العناصر الأخرى من العرض المسرحي على لغة الحوار، كما في «تخاريف»، لكن في الحقيقة، يحاول معظم المخرجين إضافة مدلولات اجتماعية إلى العرض المسرحي من خلال عنصر المعاصرة أو إضافة بعد جديد إلى العرض، أو تصرف معين أو حركة ما بغض النظر إن كنا نوافقه على هذه المعالجة أم لا.

لايمكننا إغفال العروض التي اقتبست عن القصص القصيرة أو التي يعتبر المخرج أنه يستطيع التعبير عنها حركياً أو موسيقياً أكثر مما هي في النصوص المسرحية، حيث يشكل المخرج في هذه الحالة تشكيلات فنية مستفيداً من الفنون التشكيلية أحياناً، ومن التلفزيون أحياناً أخرى، حيث المشاهد المتلاحقة والمدلولات الاجتماعية التي يسقطها على الواقع بشكل ساخر من خلال كلمة أو موقف اجتماعي متناسياً القيمة التاريخية لتلك المدلولات.

الكاتب يقدم نصه مخرجاً على الصفحات، ويأتي دور المخرج، فيستخدم أدواته المعرفية وخياله ومرجعيته، إما أن يضيف شيئاً إلى النص أو يحذف، أو يكمل ما بدأه الكاتب أو يوضح ما هو موجود على الورق، لكن في جميع هذه الحالات يقدم عمله من خلال أجساد الممثلين، إضافة إلى عناصر العرض (الديكور، الإضاءة،

الموسيقى والماكياج..) ويؤدي الممثل بدوره عمله في العرض من خلال لغة خاصة به تختلف عن لغة الكاتب وعن لغة المخرج معاً، وهي لغة الأحاسيس الصادقة والجسد والحركة بأسلوب درامي، إما راقصاً، أو سارداً و مجسداً بأفعال أو استعراضاً أو أغاني، وتقع مسؤولية فشل العرض أو نجاحه على عاتق المخرج، فالمسرح هو أكثر الأنشطة الثقافية فاعلية في حياة المجتمعات، وأكثر حيوية وديناميكية بتواصله المباشر مع المشاهد، يتحول من حالة إلى حالة أخرى من خلال مجموعة من الفنانين حيث يمر ضمن قنوات وآليات عديدة، ويكتسب في أثناء مروره عبر هذه الآليات، مدلولات ومعاني عديدة، يعمق فيه جانباً معيناً أو يضيف إليه من خلال مرجعيته وخبرته المكتسبة. أخيراً هل استطاع المخرج أن يقدم عرضاً استخدم فيه كل أدواته المعرفية؟.

لكن هذه القضية تطال العلاقة بين المخرج والممثل أيضاً كونه طرف أساسي في إنتاج عمل إبداعي، فالمخرج يبحث عن الممثل المثال الذي يعكس وجهة نظره، وأعتقد أن هذا شبه مستحيل، فيبحث عن ممثل آخر يناسبه الدور، ومسألة اختيار الممثل نسبية، أحياناً يفاجئ الممثل مخرجاً ما، على الرغم من أنه غير مقتنع به للدور الذي أسنده إليه لسبب أو لآخر، لكن الممثل نفسه يستطيع تجسيد الدور وإضافة روحه الإبداعية إلى التجسيد.

يركز المخرج في عمله على الممثل بشكل أساسي بعد أن ينتهي من يتصالح مع الكاتب، لأنه يرتبط ما بين الصالة والخشبة مباشرة بحيويته وديناميته، وهذا هو سر التركيز على الممثل، طرق التعامل بين المخرج والممثل يتجه في اتجاهين، اتجاه يعامل الممثل كدمية، يتحول الممثل إلى منفذ لأوامر المخرج واقتراحاته وأفكاره، واتجاه آخر يترك للممثل حرية الإبداع والتصور والحركة، و على الرغم من ذلك لا يأخذ الممثل حرية مطلقة، فيتدخل المخرج ليوجه تصوراته حول الشخصية، ويختار ممثلاً بعد أن يدرس أوضاع حركاته وحضوره على الخشبة، وتفاعله مع الممثل الآخر والصالة معاً. يقتنع المخرج أحياناً بأنصاف الحلول عندما يجد الكثير من الممثلين القادرين على تجسيد رؤيته ولو بنسب معينة، وهذا بدوره ينعكس على الرؤية الإخراجية، لذلك من الضروري وجود ثقة متبادلة بين المخرج والممثل.

فيترك له هامشاً كي يلعب فيه يضيف ويطور لأنه يشترك في إنتاج العرض المسرحي، ومسؤولية فشل العرض يتحمله الممثل أيضاً.

ظاهرة المخرج المعد/ المؤلف

ظواهر عديدة اجتاحت المسرح منذ البدايات، فمنها انتهت بانتهاء المبرر، ومنها فشلت، ولم تلق النجاح والاستحسان، ومنها استمرت، ومن هذه الظواهر، ظاهرة المخرج المؤلف، وظاهرة المخرج الممثل، وظاهرة الممثل المخرج، وظاهرة المؤلف المخرج، وهناك مظاهر رافقت العروض المسرحية، كموضة إلا أن جوهر المسرح لم يتغير.

ظاهرة المخرج المعد/ المؤلف ليست ظاهرة حديثة في المسرح، بل تمتد جذورها إلى بدايات المسرح اليوناني، لكنها كانت تختلف من تجربة إلى أخرى، ومن عرض إلى آخر، وبالتالي مرت هذه الظاهرة بمراحل الازدهار والتعثر والتشتت، لكنها لم تلق الاستحسان في بعض الفترات، ولم تلق النجاح إلى حد ما في المسرح السوري على الأقل، ورغم ذلك كثرت وازدادت في الأعوام الأخيرة، أي في عقد التسعينيات بشدة في ظل غياب الكاتب المسرحي وقلة النصوص الحديثة المترجمة إلى العربية كما يدّي أصحاب هذا الرأي، مما فتح المجال أمام المخرج الذي وجد نفسه في صلب المسرح أن يعد أو يؤلف النص، والتأليف هنا ليس بمعنى النشر والطباعة، إنما من وجهة نظر المخرج حيث يضع أفكاراً وإشارات ودلالات على الورق، ثم يبدأ بتشكيل العمود الفقري للعرض، وبالتالي لا يمكن قراءة هذا النص بمتعة كما هي قراءة النصوص المسرحية الكلاسيكية، لأن الجوهري فيه مختبىء في ذهن المخرج ويكتمل مع آخر يوم من البروفات، ومن هنا جاءت تسمية المسرح الحديث، بمسرح المخرج الذي يقدم وجهة نظره ورؤيته، لأنه يكتب وفي ذهنه تقنيات الخشبة، ومقولة العرض التي يريد إيصالها.

مارس المخرجون الهواة الكتابة المسرحية أحياناً، وأخرى الإعداد والاقتباس في الوقت الذي هجرها الكاتب المحترفون إلى أعمال فنية أخرى، وازدادت الظاهرة في مسرح الهواة (الجامعي، الشبيبي، العمالي، الفرق الخاصة..) حتى شملت المهرجانات المحلية، حيث تشارك فيها فرق مسرحية من المحافظات، لكن

الظاهرة انتقلت إلى المسرح الرسمي أيضاً، وقلما نجد في موسم مسرحي مرجاً لا يقوم بإعداد النص أو اقتباسه، أو تأليفه قبل سنوات طويلة وتحديداً في بداية السبعينيات، ظهرت ظاهرة المؤلف المخرج في المسرح العربي، وانتقلت إلى المسرح السوري، حيث يقوم المؤلف بإخراج نصه بنفسه حفاظاً عليه من التشويه، عندما يقع بين أيدي المخرج الذي يغير ويعدل فيه، لكن آنذاك لم تكن الظاهرة نجاحاً إلا مع مرور الزمن، حيث اكتسب المؤلف المخرج خبرة على المستوى النظري والتطبيقي، عندها أخرج سعدالله ونوس مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر» في مهرجان دمشق المسرحي الرابع ولم تلق النجاح ولا الاستحسان من النقاد والجمهور معاً، وفعل قبل ذلك فرحان بلبل الذي كتب النص وأخرجه بنفسه إلا أنه استمر في التجربة حتى شكل حركة مسرحية في مدينة حمص ومع المحافظات الأخرى وفي السنوات القليلة الماضية أخرج رياض عصمت بعض نصوصه المسرحية، ثم تناول نصوصاً لكتاب كبار من المسرح العالمي، واستمر في هذا الطريق، وقبل ذلك بدأ سمير الحكيم بكتابة نصوص مسرحية وإخراجها، لكن سمير ترك التأليف لفترة زمنية والتفت إلى الإخراج، إلا أن هذه الظاهرة كانت مرتبطة بمرحلة زمنية معينة، المرحلة التي كان الكاتب يتمسك بنصوصه، وبنفس الوقت انعدمت الثقة بين الكاتب والمخرج نوعاً ما لكنها لم تنتشر على نطاق واسع، بل انتهت الظاهرة مع تلك المرحلة، أعتقد أن ظاهرة المخرج المعد/ المؤلف قد تلقى القبول أكثر، من بل المسرحيين أنفسهم كون النص يتحول إلى عرض، والمخرج يفكر لصالح العرض، إن هذه الظاهرة منتشرة أكثر بين الهواة الذين يشاركون في المهرجانات المحلية، وفي نهاية كل مرجان تقدم لجان التقييم توصيات ومقترحات بشكل أساسي إلى وجود مشرف درامي للفرقة، أو وجود معد للنص غير المخرج، ورغم ذلك يستمر المخرج الذي سيقدم عرضاً في مهرجان لاحق في تكريس هذه الظاهرة، هذا إذا اعتبرنا أنه يمارس الإخراج لأن غالبية الهواة لا علاقة لهم بالإخراج إما أنهم مارسوها لعدم وجود مخرج في الفرقة، أو أنهم تطفلوا على المهنة.

أخذت الظاهرة أبعاداً أخرى حتى بات المخرج لم يكتف بهذا، بل راح يعدّ نصاً كتب حديثاً رغم وجود كاتبه معه في الفرقة، ولم يكتف، بل أصبح مصمماً للديكور

والأزياء ويختار الموسيقا، وغالبية الأحيان يمثل.

جميل أن يكون المخرج ملماً بكل ما يتعلق بالعملية الإخراجية في العرض المسرحي، لكن أن يمارسها، هنا تكمن خطورة الظاهرة، تضخمت «أنا» المخرج الإبداعية كثيراً، وراح ينافس الكاتب غير الموجود أساساً، والذي قدم ذات يوم نفسه من خلال النص على الورق وبالحد الأقصى الممكن مستخدماً أدواته المعرفية والمهنية، فهو لديه شيء ما سيقوله، شيء يقلقه، فيعبر عنه، ويأتي المخرج، فيطور أفكار النص ويحركها عبر أدواته الفنية والمعرفية المختلفة عن أدوات الكاتب مستخدماً جسد الممثل والعناصر الفنية، ويضيف رؤيته إلى رؤية الكاتب للخروج برؤى جديدة، من هنا كان المخرج هو مؤلف العرض دون منازع، بينما المرج بحاجة إلى جهود مبدعين آخرين، بحاجة إلى رؤى الفنانين الذين يتعاملون معه، ولا يمكن أن يكون آراءه مطلقة في حين عليه أن يفسح المجال لآراء الآخرين، ولا وجود لسلطة المخرج المطلقة، وإن وجدت فهي على حساب آراء الآخرين، ونتيجتها غير مأمولة. إلا أن بعض المخرجين لديهم آراء مطلقة في المسرح السوري وتتمثل في ممارساتهم عدة مهن، فعندما يؤلف ويخرج ويصمم فيه يقمع آراء الآخرين إن كان هناك آخرون أو أنه لايثق بآرائهم، لذا يتفرد باتخاذ القرارات وحده، وطالما أنه يعرف أن العرض فن وقتي مرتبط بالحاضر، ولا يضمن نجاح العرض في حال أرشفته أو توثيقه، فإنه يريد الشهرة والانتشار.

للظاهرة سلبيات كثيرة، وهي اجتماع عدة صفات في شخصية المخرج، وبالتالي تنتج رؤية أحادية الجانب في الوقت الذي يعتبر الفن المسرحي عملاً جماعياً يعتمد على تعددية الآراء والرؤى، وأن نجاح العرض أو فشله يتحمله جميع أعضاء العمل في العرض، والا تحول المخرج إلى منفذ لنصه، ولا يمكن أن يضيف جديداً إلى العرض كونه أسير النص وأفكاره، ولا يمكن أن يكون صاحب مشروع فني فكري نهضوي، لأنه غير حريص على مشروعه من التشوه والضياع، الملاحظ أن العروض التي قدمت منذ أعوام، كان المخرج هو المعد أو المؤلف، عروض معدة عن نصوص مسرحية أو قصصية أو روائية من قبل المخرجين إذا كان المخرج يعتبر نفسه كاتباً، فلماذا لا يقوم مخرج آخر بإخراج نصوصه على الخشبة؟

التواصل والتلقي في العرض المسرحي

توجهت جهود المسرحيين إلى الواقع منذ البدايات الأولى، ولم يحدث أن حاول فنان تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً حتى في المذهب الواقعي والطبيعي الذي يعتمد نظرياً على الواقع كصورة فوتوغرافية، إنما كان توجه الفنانون المسرحيون إلى تقليد الواقع بطرق وأساليب شتى، وهذا المفهوم ينضوي تحته كل عمل إبداعي النص والعرض المسرحيين.

الواقع موضوع عام يتم إعادة صياغته بطرق فنية، والمحاكاة هي تقليد لشيء ما من هذا الواقع قد يكون هذا الشيء شخصاً أو فكرة أو مكاناً أو زماناً أو حياة مثيرة أو حادثة، وطالما أن هذا التقليد ينجز بطريقة فنية، فمن الضروري أن يتدخل الخيال فيه، ويخضع لسيطرة الفنان، وهذا ما يطلق عليه محاكاة الواقع منذ أفلاطون وأرسطو وحتى الآن.

الواقع عند افلاطون تقليد لعالم المثل، في محاورة افلاطون، نلاحظ أن أيون تمثل الثقافة الأغريقية، حيث تنشد مقاطع من ملحمتي الأليادة والأوديسة للجمهور، وتحرك فيهم أعمق المشاعر والعواطف حتى تدفعهم إلى البكاء أو الفرح، قمة الابتهاج حيث استهلاك هذه المشاعر إلى أقصاها .

يرى أفلاطون أن أيون تستمد قوة الإلهام في الإنشاد من الله، بينما القصائد التي تنشدها لربة الشعر التي تمنحها للشاعر، وليست القصائد لهوميروس، وبالتالي فالمنشد يرسلها إلى الجمهور، لذلك فالفنان بعيد عن الحقيقة كونه مقلداً لعالم المثل من الدرجة الثانية أو الثالثة.. وأوضح مثال في هذا السياق، السرير كفكرة في السماء، والنجار يصنعه في الأرض، وهكذا يتم التقليد حسب افلاطون بـ تقليد جاهل بالصنعة، هوميروس كتب الألياذة والأوديسة لكنه لا يجيد فن الحرب ولم يحارب، تقليد جاهل الاستعمال، النجار صنع الناي لكنه لايجيد العزف عليه، وتقليد يعتمد على الحواس حيث الظاهر والباطن.

كل شيء له بداية في فلسفة أفلاطون، البداية دائماً من خلق الله، لذا رأى أفلاطون أن للقول نوعين: سرد يؤدي إلى ملحمة وتقليد ينحو باتجاه المسرح.

هنا لايمكن للفنان أن يكوّن فكرة مباشرة عن الفكرة الرئيسية لذلك رأى

أفلاطـون أن المحاكـاة مرفوضـة كونهـا تقلـد الواقـع، والمقلـد بعيـد عـن الحقيقـة وبالتالي استبعد الشعراء من جمهوريته، فالفن حسب رأيه إلهام وانعكاس للسماء، إلا أن الأفلاطونية الجديدة نفت فكرة التقليد مـن أساسها، واعتبرت أن المحاكاة تقليد مباشر للعالم الخارجي وبشكل ملموس، لذا لا يمكن محاكاة الفكرة، لكن يمكن إنجاز المحاكاة عبر الشكل الخارجي، من هنا رفضت الأفلاطونية الجديدة فكرة العرض المسرحي لأن العرض يخلق الشكل، لكنها وافقت على النص المسرحي كون العرض قائم على الملموس والنص يقوم على تبني الأفكار.

أما أرسطو فبيّن أن الشعر يسمو ليكون طريقاً للحقيقة، فأخذ محاورة أفلاطون نفسها وقال لنمض في هذه المحاورة، هَنا يلاحظ المرء آلية التفكير عند أرسطو مختلفة عن آلية التفكير عند أفلاطون، لاحظ أرسطو أن الشعر محاكاة يقلد ثلاثة أشياء هي: أشياء كما هي في الواقع (كانت موجودة وستبقى). أشياء كما قيل أو أعتقد، يعني الممكن والمحتمل، أحداث يمكن أن تحدث في زمن ما. أشياء كما ينبغي أن تكون الممكن والمثال لم تحصل،وربما لم يحصل في ما بعد، لكن المرء يتخيلها ويحلم بها.

تبعاً لما سبق رأى أرسطو أن المحاكاة تتم بطريقتين: طريقة مباشرة إلى المسرح، وطريقة غير مباشرة تؤدي إلى سرد الأحداث، وبالتالي جعل أرسطو المحاكاة قاعدة الفن الأساسية كونها تقلد ثلاثة أشياء طالما أن الكاتب والفنان محك أو مقلد.

الاختلاف بين الفنون يكون في شكل المحاكاة وليس في المضمون، أشكال المحاكاة هي السرد، الملحمة، الشعر، ونصل إلى نتيجة أن المحاكاة عند أرسطو لا تحاكي المثال (فكرة في السماء) إنما تحاكي الواقع بالفعل الإنساني، محاكاة الصفة، محاكاة الحركة، محاكاة الفعل، وهي العقدة، مثلاً إذا أراد المسرحي أن يحاكي فعلاً ما، فإن عليه أن يجد المعادلات الموضوعية للتجربة، وأهتم أرسطو بحكاية المحاكاة،وجعل بناءها مهمة أساسية للكاتب.

الكاتب يثير فينا عاطفتي الخوف والشفقة، لكن هاتين العاطفتين لاتدومان طويلاً، وعندما نشعر بالراحة (حالة التطهير) يزول كل شيء، وبالتالي فالخوف والشفقة حالة آنية، تنتهي بانتهاء المسرحية كونهما يحدثان فينا ويعوضاننا على

إضرام النار وإطفائها، بمعنى أن ننفعل ونتحكم بانفعالاتنا كي نتزود بالمناعة ونتحصن خلفها.

إن علاقة الواقع مع المصور، لا تطرح من حيث شكل العرض، إنما تطرح من جانب الشكل الدراماتورجي المقترح الذي سيأخذه الواقع في العرض، لأن بناء المسرحية يطرح علاقة جدلية بين الواقع والعرض نفسه، وطبيعة تحليل الواقع هي التي تقدم الخيار الدرامي الذي سيتبناه العرض كون الخيار الدرامي يوضح ويؤثر في المتفرج، وفي علاقته مع الواقع الاجتماعي.

العرض المسرحي يستمد أحداثه وأدواته ومفاهيمه من الواقع، ويقوم المتفرج بعملية تفكيك وتحليل وإرجاع هذا الواقع المصغر إلى واقع أكثر شمولية ليكشف ويفضح ويربط وشائج الخيوط التي تربط الأحداث والشخصيات مع بعضها.

علاقة المحاكاة بالواقع هي علاقة جدلية (العرض تصوير ، تقليد فني للواقع وليس انعكاساً له) وفي حال الانعكاس يفترض عندئذ نمط كتابة درامية محددة يتضمن الإبهام والمتعة والتمثل وهو مسرح درامي له علاقة مع المتفرج بطريقة غير مباشرة، فضلاً عن علاقته مع الواقع.

هناك نموذج آخر لايفترض تصوير الواقع،إنما تفكيكه وتركيبه، وليس تصويره أو انعكاسه في العرض، إن هذا النمط يفترض شكلاً آخر من الواقع مع المتفرج من حيث المتعة والتمثل والإيهام وكسر الإيهام،وهذا النوع، مختلف عن النمط الأول،والنمطان مكملان لبعضهما.

علاقة المسرح بالواقع تتم عن طريق عملية الإرسال والتواصل، ويفترض هنا وجود متفرجين مشاركين في إنتاج العرض،ومن المفترض أن تكون الرسالة مرمّزة حاملها (مرسلها) ممثل فيحال العرض، ينقلها عبر أدوات فنية خاصة بالعملية الإخراجية، يشاركه المخرج والمصممون، وهي عملية إنتاجية حيث ينتج ويبث الممثل إشارات وحركات وأفعال وردود أفعال ضمن فضاء يتحرك فيه، وعناصر مساعدة له كالأزياء والماكياج والأقنعة والديكور والظروف التي تفرض عليه، ثم الموسيقى المرافقة للحالة. الرسالة رامزة اتصال لها مرجعية الواقع، يستقبلها المتلقي برموزه وشيفراته ويحاول فكها، ومن المفترض أن يكون المتفرج مدركاً لرموز الشيفرة التي يستقبلها، أي هناك عقد ضمني بين العرض (المخرج) والمتفرج لفك

هذه الرموز، لذا كان من الضروري أن ينتمي المخرج والمتفرج إلى زمن واحد وبيئة واحدة في فترة زمنية متقاربة.

ما قبل النص هو عالم خارجي كما هو ما بعد النص، لكن يمكن الاستفادة منهما، ويتم تقليده على الخشبة، هو عالمنا يرتبط بما هو بعد وبما هو قبل العرض، فالإرسال يتحقق عبر رسالة متعددة الأشكال والأساليب، قد تكون الرسالة نصاً أو نغماً قوامها الألحان، أو كلمات قوامها اللغة، أو خطوطاً قوامها الألوان والريشة، أي أن الرسالة سمعية بصرية، وفي جميع الحالات تحمل رامزة لغوية يمكن فكها، وهي رسالة مركبة قد يكون المرسل شخصاً واحداً في حال الرواية والشعر واللوحة التشكيلية وقد يكون المرسل مجموعة ذوات متعددة، فرقة موسيقية أو فرقة مسرحية، لكن رسالة الفرقة مركبة، لذلك فالرسالة تشتمل على رامزة مركبة تصدر عن مجموعة ذوات متعددة ومتجانسة، يحاول المتلقي فكها من خلال مرجعية الواقع ضمن أطر وأعراف وتقاليد فنية ونظم واقعية وقوانين المجتمع الداخلية، إن خصوصية المسرح تأتي كونه تقليداً لعالم ما، يتضمن حكاية تحقق متعة فكرية، وعند الشروع في بناء النص، يفترض عندئذ بناء حبكة وصراع واختلاق عقدة أحداث لها، وأفعال وصفات معتمداً في ذلك على الواقع، والعناصر المكونة للحكاية من بداية ونهاية تتطلب منها بناء عرض مسرحي، ويؤخذ في الحسبان علاقة النص مع الخشبة، وشكل المنصة من النص إلى الخشبة، أي التموضع في المكان عبر التراسل في الفضاء الدرامي الذي يحيط بالأحداث ويحتضن الشخصيات ومفهوم الحركة وعلاقتها بما يحيط بها، وما ترافقها من موسيقى تصويرية وتعبيرية، ومؤثرات صوتية ولونية، والخطاب الموجه والحامل لمقولة العرض، ماذا يقول وكيف؟ وبالتالي علاقة العرض بالمتفرج، وتأثير الرامزة عليه وتفكيكها من خلال أعراف، فضلاً عن تأثير الجنس المسرحي (تراجيديا، كوميديا، فارس، دراما، اجتماعية..) وأخيراً تتحقق هذه الرسالة ضمن مفهوم تعددية القراءات لأي نص كان، ومفهوم التواصل ومتعة المتفرج.

إن الحكاية والموضوع هو المضمون الفكري للعرض، لكن الاختلاف قد يكون في الشكل، كون الأشكال مختلفة من نوع فني إلى آخر، وتبعاً لطريقة البناء المختلفة لطريقة العلاقة المتعدية مع العالم الخارجي، العلاقة مع المتفرج في الرواية ي

علاقة ندية، روائي مع قارئ فرد، أما في العرض المسرحي، فالحالة مختلفة تماماً،علاقة مخرج وممثل ومصمم مع المتفرج هي علاقة مركبة،قد تكون علاقة جدلية أو علاقة تغريبية أوعلاقة احتفالية.. (وجود مجموعة مشاركين في العرض)، والعالم الخارجي يكون المرجع الوحيد لكل هذه العلاقات، وهو متلق في المسرح، بينما التعامل مع الكلاسيكيات النصوص المسرحية مختلفة من خلال العلاقة التواصلية مع المتفرج، كيف يقلد العمل الفني، الواقع الاجتماعي؟

إن مجرد طرح مفهوم العرض، يطرح مباشرة مفهوم التلقي والتواصل، وهنا يقوم المتلقي بعملية الإرجاع تتضمن هذه العملية فك الرامزة وهي عملية ذاتية تتعلق بثقافة وخبرة كل متفرج على حدة.

مفهوم المحاكاة ينطبق على النص أكثر مما ينطبق على العرض، ومحاكاة الفعل تقدم الحدوثة، والحبكة والصراع.. ومحاكاة الصفة تصنع الشخصيات وتغنيها، لكن متعة القراءة تأتي من وجود بداية وذروة ونهاية فضلاً عن العقدة التي تشد القارئ إليها، وأيضاً نقاط التعرف والتحول في الشخصيات ويمكن تقسيم الفنون حسب التحقق إلى نوعين: فنون تتحقق بالزمان وفنون يتحقق بالمكان

فن يتحقق بالمكان كاللوحة التشكيلية، وهذه الفنون تقليدية، بينما فنون تتحقق بالمكان والزمان معاً معتمدة على المهارة والبراعة والخبرة الشخصية، وليست بالمحاكاة، فمثلاً مباريات كرة القدم، ليس هناك تقليد لشيء، وهي خالية من التخييل، إنما تتحقق أساساً بالمهارة ضمن قانون لعبة كرة القدم وفي زمن معين ومكان محدد ولا يمكن انتقالها إلى صالة أخرى في زمن آخر، وفي حال انتقالها يلغى العقد المتفق مع المتفرج، وتبدأ مباراة جديدة لا علاقة لها بظروف المباراة الأولى.

الفن المسرحي يتحقق بالزمان والمكان، ومن دون معمار مسرحي كونه من الفنون المقلدة أكثر من غيرها، ولا يمكن تقليد الزمن وبالتالي فالمسرح يتحقق كونه يبث رسالة مركبة تتضمن الخيال ويعيد هذا الخيال إلى الواقع وجماليات العرض هي الشكل الذي اقترحه المخرج لتأثير نوع معين من العاطفة.

بناءً على تعريف أرسطو للمأساة، اعتبر المسرح تقليد مباشر لحقيقة أو لواقع معين، ويعتبر المنظرون أن هذه من أهم صفات المسرح الدرامي، لكن هل المحاكاة

إعادة تصوير وإعادة صياغة الواقع كما يقول بريخت؟

كانت المحاكاة ومازالت شرطاً أساسياً لبناء عرض مسرحي حتى الآن، لكن هل العرض لغة تقليد الواقع أم تقليد جزء من الواقع (لغة جديدة)؟ العرض مكون من نوعين من العلامات، علامات طبيعية يبثها الممثل وليس لها مرجعية واقعية، ولا يمكن فك شيفراتها لأنها لاتنتمي للعلاقة المركبة المقصودة، مثلاً ضخامة الممثل أو صغر حجمه، صوته، علامات فارقة على وجهه، غزارة شعره لونه.. وعلامات يقصدها المخرج ي علامات قصدية تدخل في العملية الإخراجية التي تحول النص إلى حركات جسد وعناصر أخرى، هنا يمكن تحقيق هذا الواقع من خلال التقليد، وأخيراً العرض تصوير للنص والدال له مدلول في الواقع طالما تدخل العلامات في إطار المسرحة.

التواصل المسرحي

عندما بدأت الهوة تتسع بين الإنسان وضميره، أو بين المتكلم والمخاطب، ظهرت الحركات والإشارات لتوضيح المعنى، وللتواصل مع الآخر يروي قصة حياته، أو ينقل قصة حياة الآخرين، مقلداً الآخرين، أو ظواهر الطبيعة، أو الحيوانات المفترسة، وتالياً انتقل هذا الإحساس بالعدوى إلى إنسان آخر.

الحركة كانت أساسية في تجربة الإنسان، لتطوير مفاهيمه الدلالية، عندما رافقها بالقول لإيقاظ الشعور لدى المستمع، تحررت الأيدي، واتخذ الجسد حركات يعبر عن حالات عدة بمرافقة تعابير الوجه (الإيماءة).

طالما بعض الحالات الإنسانية لا تكتسب، كالخوف، والفرح ، والحزن، بل تولد مع الإنسان، ويمكن قراءتها بصدق، لأنها لا تكذب من دون تدخل الكلام في محاولة لتغيير أو طمس أو إخفاء الأحاسيس الحقيقية، فالحركة والإيماءة تكشفان عن ذاتية الإنسان أكثر من الكلام، لأن الجسد يمتلك غريزة الحياة، والحركة صورة هذه الغريزة، وقد اتسمت بسمات وخصائص حدده الفعل الذي يكون مركز الجاذبية، وينسق بين الجسم والروح، وتالياً، إذا دخل هذا الجسد في مشروع عرض مسرحي، فإنه يستطيع التعبير عن الجمال والسمو. يقول جان دوفينو: «استخدم الإنسان اللغة لكي ينشىء صلة بينه وبين نفسه، وبين الآخرين، ومتى حاول الاتصال حول الصراعات التي تمسه، فإن اللغة لا تكون مجرد أداة، بل هي إحدى تجليات الكائن من حيث هو تجربة حية، وعلامة نفسية تصلنا بالعالم الذي نسكنه».

في هذا السياق، لا تتحرر التواصل من البنية الزمانية التي يرتكز إليها، فالتلقي والتواصل أحدهما يبشر بالآخر وينتظره، واللحظة الراهنة تدمر اللحظة السابقة، لتحل محلها، والأحداث متفاصلة عبر الزمان، بينما الأشياء متفاصلة عبر المكان، وكل لحظة هي إجهاض لولادة اللحظة السابقة، أو هي اللحظة التي تعيد ولادتها. يتحدث أرسطو عن شعور يجب أن يثيره العمل لدى المتفرجين كي تبلغ الغاية كمالها، والمتعة تشكل غاية المحاكاة بوصفها انفعالاً عميقاً يحدثه العمل في المتفرج.

كان متفرج المسرح الإغريقي لا يهتم بمشاهدة الحكاية، بل يصب اهتمامه على النتائج، مثلاً، في مسرحية «أوديب ملكاً» لا يعلق المتفرج على أهمية القصة، لأنه يعرفها، إنما يصرف اهتمامه إلى تأثيرها على أوديب عندما يكتشف ما فعل، وهذه قراءة ردة أفعال أوديب تجاه القضية التي لايغيب عن بال المتفرج الإغريقي في ذلك الوقت المبكر من طفلة الحضارة.

يتم التواصل من خلال محاكاة الممثلين للشخصيات، ومحاكاة المشاهدين للممثلين عن طريق الاندماج في شخصية الممثل الذي كان بدوره اندمج في شخصية البطل.

بالانتقال إلى العرض المسرحي، نلاحظ أنه يمكن تحديده كنسق يتألف من مجموعة علامات متضامنة تضامناً عضوياً، فهو نظام متكامل، يتم عبر قنوات الاتصال، ماهو سمعي، وما هو بصري. يرى لوتمان أن أساس كل قصة أو عمل فني، هو وجود عملية اتصال، تفترض حتماً وجود مرسل إلى مستقبل إلى قنوات الاتصال ضمن أعراف وتقاليد ومعايير جمالية، أي الرسالة. تشكل الصورة رسالة تحمل معلومة مشفرة يقوم المتفرج بفكها، والإرسال عبر وحدات منفصلة، إلا أن المتفرج يتلقى الرسالة دفعة واحدة، ويبدأ بفكها على مراحل، من هنا يختلف قراءة العرض المسرحي عن قراءة أي عمل أدبي، لأن مجموعة الاتصال في العرض المسرحي تبث رسالتها عبر عدة قنوات (الممثل: أداؤه، حركاته الطبيعية والتمثيلية، شكله الفيزيولوجي، ماكياجه، إضاءته، الأغراض التي يتعامل معها، المكان الذي يشغله، والزمن الذي يعمل فيه..)، لكن الاتصال في العمل الأدبي هو المؤلف فقط، وبما يشغل خيال القارئ حول الشخصيات، والزمان والمكان.

إن العرض المسرحي، ينقل عملية التواصل من تواصل لغوي بين المؤلف والمتفرج، إلى تواصل مسرحي عبر شبكة من العلامات إلى المتفرج الذي يستقبل العرض، حسب الكفاءة التفسيرية لديه. بينما علاقة المتفرج بالممثل، هي علاقة معقدة، تبدأ بالتشكيل الصوتي والإيماءة والحركة والتشكل الجسدي.

العرض الذي يتعين على الناقد المسرحي أن يعمل فيه أدواته النقدية بهدف تطويره والقدرة على التلاؤم مع أفكار المؤلف وموقفه في تنوير المتفرج والارتقاء به، مستنداً إلى مقومات ثقافية، يتطلب من الناقد معرفة مكونات الجنس

المسرحي في أبعادها المعمارية والفنية والصناعية المكملة، والإطلاع على التثاقف الحضاري.

لكن إذا نظرنا إلى الأمور من وجهة نظر المتفرج، نلاحظ أن العرض المسرحي وهم صنعه المخرج، وجسّده الممثل، وزينه المصممون، ولا ينسى المتفرج أن ما يعرض أمامه غير حقيقي، فلو صدق المتفرج أن عملية قتل حقيقية وقعت على الخشبة، لغادر المكان هارباً، أو اعتلى الخشبة، ومنع حدوث عملية القتل، ومع ذلك، يدخل اللعبة المسرحية، ولا يصدق بشكل ما، وإلا، لما رأينا أن المتفرجين يتأثرون ويبكون أحياناً لصدق مشاعرهم، ومشاعر الممثلين، وتصديقهم خيالي، إيحائي ينطوي على يقين غير معلن، بأنه مجرد إيحاء ذاتي.

الغاية من العرض هي الترفيه/ المتعة، لكن المسرحية تحتوي على غذاء للفكر في القضايا التي تهم الفرد والمجتمع، مثلاً، في مسرحية «نحن والولايات المتحدة» لبيتر بروك، ما يراه المتفرج ليس وهماً ولا خيالاً، لأن هناك ممثلون يؤدون أدواراً أمام المتفرجين، فالعرض ليس وهماً ولا خيالاً، وكل حركة تذكر المتفرج بحرب فيتنام، ومع ذلك، فالشيء الذي يؤثر في المشاهدين هو شيء واقعي، بمعنى أن الأصوات الصاخبة، والألوان والحركات، هي التي تجعل حركات البعض مرتعشة، ورغم هذا، فالمتفرج ليس مطلوباً منه أن يشارك العرض، بل يبقى على مسافة بعيدة عن الخشبة، وبنفس الوقت يتلقى هذا الخليط من المشاهد التي تبتر اللحظة التي تبدأ فيها بالتأثير، وبخلق نوع من الإيهام، كل هذا يتلقاه المتفرج، وينتهي الأمر إلى أن يجد نفسه أمام حادثة حقيقية.

فالمسرح يجسد نوعاً من التواصل، سواء على المستوى الذهني بصفته نصاً مضموناً، أو على مستوى الحواس بصفته مشهداً ملموساً. «على المسرح أن يخلق المتعة» كما يرى بريخت، لكن المتعة عنده حسية، شفوية، ليس فيها طابع المجون، وهناك اتصال دائم بين المتعة الحسية، والمتعة الذهنية/ العقلانية، يقول بريخت «أنا مستعد أن أتخلى عن أية إمرأة من أجل فكرة عظيمة، فالأفكار أقل وجوداً من النساء»، أي الثقافة مع المتعة ناتجة عن الجدلية الموجودة لدى المتفرج.

المتعة يؤدي إلى التشويق الذي يكون أساس الصراع الدرامي، وينبغي على العرض أن يثير أسئلة، وتوقعات عديدة، ولا يتم تحقيقها إلا في نهاية العرض.

ثمة أنواع عديدة من التشويق، قد يكمن في سؤال« ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ أو أنا أعرف ماذا سيحدث، لكن كيف؟ أو أعرف ماذا سيحدث، وكيف، لكن ماهي ردة فعل الشخصية على ذلك؟ أو ما هذا الذي أراه يحدث؟»، أسئلة متوالدة من حدث صغير يؤدي إلى جملة أسئلة حول الحياة والمجتمع والكون، وموقع الإنسان فيه.

سؤال يبرز إلى حيز الوجود في هذه الحالة، في أي شكل درامي يتمكن المشاهدون من وضع يدم على العنصر الرئيسي للحدث، ويتركز توقعهم على النقطة النهائية، ويعرفون إلى أين سيؤدي بهم المسرحية.

يرى علماء النفس أن ثبات الانتباه قصير، لا يكفي عنصر تشويق رئيسي لشد انتباه المتفرج على امتداد العرض، وتولد عن السبب عناصر تشويق ثانوية، فكل عنصر تشويق رئيسي يحمل عنصراً ثانوياً في داخله، قد يسبق عناصر التشويق الثانوية ظهور الموضوع الرئيسي، وهو هدف المسرحية، مثلاً هدف مسرحية «هاملت» عنصر التشويق فيه هو عنصر ثانوي، هل سيظهر الشبح ثانية؟ بعدها يمكن طرح عدة أسئلة للوصول إلى السؤال الأساسي: هل سينجح هاملت في انتقامه؟.. إن عناصر التشويق الثانوية في المسرحية، تدفعنا للتركيز على الحدث، لذلك، فكل مشهد يحتاج إلى عنصر تشويق، والتشويق في أصغر وحدات الحوار، عادة يتألف من عدة أجوبة محتملة، بينما التنبؤ هو موت التشويق، وبالتالي موت الدراما والدرامية في العمل المسرحي.

أشكال الاتصال والتواصل

إن أشكال الاتصال والتواصل مرتبطة بالتفاعل الحضاري والتقدم التكنولوجي، وثورة المعلومات والاتصالات السريعة، وهذا ما دفع بالمخرجين إلى استنباط أشكال عديدة غير تقليدية من الواقع المعاش، يقول مشهور مصطفى إن « أولى أشكال الاتصال المسرحي بين الخشبة، وقاعة المتفرجين، هي تلك التي تبيان خلالها الأشياء المسرحية عليه، وتبرز بشكل عفوي دون توسط من علامات أو أدوات أخرى. أما ظهور الأشياء للعيان بتوسط أمور عديدة في هذا الظهور «كاللغة، الرموز، حروف الكتابة» فهو تبيان غير مباشر، ولا يعتبر من أولى أشكال الاتصال المسرحي، فوسيط اللغة عند الظهور، هو الحروف والرموز والرسم والصوت والورق...».

إن شكل العرض، وبنية النص، يجعلان من المتفرج أن يرفض أو يقبل أو يندهش أو يطرح سؤالاً على نفسه، أو يقاوم العرض، أو يستهجنه، وبالتالي يفتح حواراً بينه وبين العرض في أشكال عديدة. مثلاً متفرج الظواهر المسرحية «خيال الظل، الحكواتي..إلخ» ذوو استجابة حية، يعني كونه فعالاً في الفرجة، أي أن هناك تفاعل بين المتفرج، وبين ما يعرض عليه، ويتم هذا ضمن شروط المتعة التي تقدمها له الفرجة، لذلك حتى تكون الفرجة ذات متعة للمتفرج وتشده إليها، ينبغي أن تناسب مع ظرفها الراهن، وتتضمن عناصر حية فيها.

التلقي

المتلقي، هو جزء من العملية المسرحية، وصاحب فعل، لا يقوم العرض من دون وجوده، وعمله هو أن يدخل ضمن العرف الذي يكتبه، كفرد أو جماعة.

المتلقي يتلقى العرض بشكل وحدات متتالية، الجزء وحده لا يركب معنى، إن موضوعة التواصل يخص ثلاثة جوانب في العملية الإبداعية، وهي، الكاتب، العمل، المتفرج.

يعرف التلقي، كقضية جدلية تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج والتلقي عبر وساطة التواصل، ويفهم التلقي من خلال معنى مزدوج، يمتد إلى الاستقبال والتبادل في الآن نفسه، ومعرفة ما إذا كان المتلقي يتلقى نصاً بطريقة ملائمة، تتوقف على قبول هذه المعطيات الأولية، وينتج عن هذا القبول، ضرورة قيام المتلقي بحل مسائل خاصة، إشارات، علامات، عليه استخدام تفسيراته السابقة لفهم طرق التعرف والشخصيات والتمثلات الخاصة، إذا ما عانى من صعوبات أثناء التلقي، غير أن هدف المتلقي ينبغي أن يكون فهم ما يجري داخل عالم النص في ظروف مبينة من النص ذاته.

بعد إنتاج العمل، يكون ردود الأفعال متباينة، يمكن استهلاك العمل،أو نقده، إما أن يعجب به المتفرج أو يرفضه، وفي جميع الحالات يعقد حواراً معه.

طبيعة الجمهور/ المتفرج

المتعة ضرورية لأي عمل فني، يتطلب من المخرج أن يضمن هذه المتعة على كافة المستويات بين المتفرجين، والمتفرج ليس قارئاً، ولا مستمتعاً فحسب، بل هو مشاهد، وللمشاهدة قوانينها، ومعاييرها، وأعرافها. يتلقى المتفرج رسالة، يرسلها بدوره (ردود أفعال، تصفيق..).

المتفرج في مسرح بريخت لا يستهلك العمل ولا يندمج معه، بل يحتفظ لنفسه ببعد يسمح له برؤية نفسه معايناً ومحتاراً، ولا بد للمتفرج أن يرى نفسه جزئياً في الشخصية دون أن يصاب بعيب الشخصية، كما في المسرح الكلاسيكي، كي يتمكن في الوقت المناسب التراجع، ويحاكم هذا العيب. يعمق بريخت وعي المتفرج ويدعم قدرته على صنع التاريخ، لذلك يرفض الحلول الدرامية التي تشد المتفرج مؤثراً عليها بالشفقة والحزن. الكلاسيكي يخدر المتفرج مرغماً إياه على الاستسلام، بينما بريخت يهدف إلى التأثير في المتفرج دون إغراقه، وهنا يكون المسرح تضامن، لا عدوى العاطفة.

فالقراءة لا تخرج من إطار العرض المسرحي، حتى إن كانت قراءة تبنى على أسس خيالية، وإلباس العرض لبوس الواقع، شرط أن تكون عناصرها ومرجعيتها العرض المقترح، مستمدة من الواقع، وتأويلها ليس ذاتياً، بل منهجي، وطالما أن اللوحة البصرية (العرض) تقبل العديد من القراءات، بقدر المتلقين، فهي تعرض نفسها للتطوير من حيث غنى الدلالات والعلامات والمعاني.

متى يحدث ترقب وتوتر عند المتفرج؟

عندما يعرف المتفرج الأحداث بصورة أقل من الشخصيات، يحدث لديه ترقب، وتوتر، وإذا كان المتفرج يعرف الأحداث أكثر من الشخصيات، يصبح متورطاً في الحدث، حتى يكاد يجهر علناً محذراً الشخصيات كي لا يقعوا في التصرف الأحمق.

يؤكد الناقد يولي، إن القارئ ، وهو جالس على مقعده الوثير في بيته، يمكنه أن يتمتع ويتواصل مع الشخصيات أثناء قراءته للمسرحية بما يقدم له المسرح الذي يجسدها، يشعر بانفعالات عميقة، غير أن هذه الانفعالات من حيث طبيعتها، تختلف عن تلك التي يعانيها في قاعة العرض، حيث يتقبل ويستوعب المسرحية على الخشبة، هنا يتدخل شكل المسرح المعماري، والبنية المسرحية وأشكال الاتصال والتلقي، إضافة إلى تجسيد الممثل للشخصيات والديكور والأزياء .. اقترح عالم نفس أن حضور المتفرج المشترك، وتواجده داخل الصالة، يؤثر على طابع العمليات النفسية، حتى عندما يقرر كل فرد مهام ذات طابع فردي.

التواصل والتلقي

الدراما هي طريقة للتواصل، إن مشاهدتنا لمسرحية ما، نعلن رغبتنا بتلقي شيء ينتقل إلينا، لذلك فنحن مصممون على فك رموز هذا المنقول، وكل ما يحدث على الخشبة، وهذا يساهم في عملية التواصل. والفضاء الدرامي في علاقته مع فضاء الصالة، وتموضع المتفرج هي ظاهرة عامة، لأنها تحدد ماهية وكيفية التلقي. إن شكل النظر يختلف مع شكل الفضاء، والمكان المسرحي، والأداء الذي يتشكل حسب أنماط الرؤية، وتالياً حسب الفضاءات الدرامية والأمكنة المسرحية، والأداء الحديث.

الأداء رسالة، أي مجموعة من العلامات، يبثها الممثل لمتلقيه عبر شيفرة، بواسطة قنوات (الجسد، الصوت، الحركة..)، ويعتبر أداء المتفرج لغة، أي مجموعة دلالية لها، دال ومدلول، فالممثل يبث العلامات الإرادية الناتجة عن الحركات اللاإرادية. تدعو آن ابرسفيلد، إلى التفرقة بين ما يبثه الممثل من دون إرادة منه، لكن بكامل الوعي، وبين ما يبثه الممثل ويكون مصدره الأدوار التي قام بها، ففي هذه الحالة، يتقبل المتفرج العلامة على أساس أنها من خاصيات أسلوب أداء الممثل، وبين ما يبثه من دون أي شعور منه البتة.

المخرج المسرحي لايتصل بمتفرجه اتصالاً مباشراً، لكنه يتوصل إلى ذلك بوسائط مترجمة (حركة الممثل، إلقاؤه، تنويعات صوته، الديكور، الإضاءة، الأزياء..)، وكل عناصر الحركة والعرض، التي يقيم مع المتفرج، يجب أن تكون مفهومة، وبوعي من قبل كل فرد من المتفرجين، وذلك كجزء من عملية الاتصال التي يتلقاها المتفرج ككل.

متعة الحكاية المسرحية من موقع المتفرج

اهتمت النظريات الأدبية بالعنصر الثالث في العملية الإبداعية وهو المتلقي الذي يقدم له العمل الفني، ومن دونه فلا وجود لاستمرارية العمل الفني، أو لا مبرر من وجوده. ظهرت دراسات تدعو إلى مشاركة المتلقي في هذه العملية لتبرير إنتاجه وخلقه، وصياغته. كنا نقرأ ومازلنا عناوين عريضة لنظريات فنية، مثل لمن نكتب؟.. لماذا نكتب؟.. نقد استجابة القارئ، استراتيجيات القراءة والمتلقي، جمالية التلقي، جدلية الخفاء والتجلي.. وغيرها من الدراسات النظريات التي تدعم موقف القارئ وتشاركه في العملية الإبداعية.

بات معلوماً لدى الجميع أن الفن لا يتطور ولا يكتمل إلا بمشاركة المتلقي (قد يكون المتلقي سلبياً أو إيجابياً)، خاصة إذا كان هذا الفن هو المسرح بشقيه (النص المسرحي، العرض المسرحي) الذي يعد المتلقي طرفاً أساسياً ومشاركاً وفاعلاً وخالقاً ومستهلكاً، لإيصال خطابه.

العرض المسرحي هو فعل ثقافي بامتياز، لا يستمد حياته إلا بالمتفرج الحاضر، في زمن العرض ومكانه، أي يحقق المعادلة التالية، الآن/ هنا/ نحن، والمشاهدة فعل بصري واع يتطلب تفكيراً وتأملاً وتركيزاً في ما يجري، وطالما أن الممثل يستمتع بأدائه للدور الذي يجسده، كذلك يجد المتفرج متعته عبر حواس التي استطاعت أن تستوعب عناصر العرض المسرحي، وتحويلها إلى معان ورؤى ودلالات. فمتعة المتفرج هنا توازي متعة إنتاج الدلالة عند الممثل، ومن هنا نلاحظ أن متعة بث (إنتاج) الشيفرة من قبل الممثل يعادل متعة فك نفس الشيفرة التي يكتشفها المتفرج.

غاية المسرح هي المتعة، ثم الفائدة، والعرض المسرحي لا يجد النور من دون متعة، هنا يحاول المخرج المسرحي أن يضع عناصر المتعة في خطته الإخراجية، ويراعي مستويات علمية ومزاجية من المتفرجين، كون الجمهور ليس قارئاً فقط، ولا مستمتعاً فحسب بل هو مشاهد، وللمشاهدة قوانينها ومعاييرها وأعرافها، يتلقى العرض عبر رسالة محملة بالإشارات والشيفرات، فهو اقتراح جمالي قد يقبل هذا الاقتراح أو يرفضه، وفي الحالتين يحصل على المتعة التي تفتح التفاعل

(الحوار) بين النص وبين المتفرج.

إن لم تكن أية محاولة للاقتراب من تعريف المتعة، تجعلنا نبتعد عن مفهومها، فإنه يمكن القول بأن متعة متفرج المسرح مرتبطة بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، وأيضاً عبر الواقع بكسر الإيهام في المسرح.

قد يكون من التعسف تجزئة متع المسرح وتصنيفها وفق نماذج العرض، فهي قد تكون جميعها حاضرة في العرض، أو جزء منها في العرض. ودراستنا هذه تتوجه تحديداً إلى متعة الحكاية في المسرح فقط، لذا يتطلب منا دراسة هذه المتعة ضمن الأعراف والتقاليد الأطر الثقافية المحددة للعرض المسرحي،حيث هناك عقد ضمني بين المتفرج وبين العرض، ويمكن تسمية هذا بأفق انتظار المتفرج، تاركين قراءة النص المسرحي إلى وقت آخر.

ليس من الصعوبة أن نواجه الرغبة كحاجة في المتعة، إذا كانت متعة المتفرج تفرض نفسها بحضور للتعبير الجسدي الذي يقرأ لأكثر من مرة، واكتملت أو توقفت، فإن الهوة تظل قائمة بين اللعب والتخييل، بين الجسد والشخصية.

نميز بداية، هنا نوعين من المتعة الناتجة عن الحكاية من موقع المتفرج وتميزه، ففي النوع الأول، إما أن يكون المتفرج قد اطلع على الحكاية التي يقدمها العرض، وإما أن يكون غير مطلع عليها، وفي الحالتين تنتج متع متعددة لدى المتفرج.

قد تكون هذه الحكاية هي إحدى المسرحيات المعروفة لأحد الكتاب المسرحيين، أو تكون غير معروفة، أو أن تكون لحدث تاريخي أو سياسي معروف بين الناس مثل، مغامرة رأس مملوك جابر لسعدالله ونوس، والزير سالم لألفريد فرج، وصلاح الدين،..

في الحالة الأولى والتي تكون الحكاية فيها معروفة لدى المتفرج كما كان يحدث في أثينا مثل مسرحيات (أوديب ملكاً، أنتيجون، ألكترا..) فإن إعادة هذه الحكاية لا تخلو من متعة، وهي متعة أشبه ما تكون بمتعة الطفل الذي يطالب للمرة العشرين بقص حكاية يحفظها عن ظهر قلب، لكن دون إجراء أي تغيير في أدنى التفاصيل، وفي حال حدوث تغيير يكون رد الفعل قوياً، وهذا المتفرج هو بمثابة المتفرج البدائي الذي لا يحب تغيير نظام الحكاية، ولا يحب تغيير رؤيته المستقبلية حول مصير الشخصيات، بذلك تندرج الحكاية وفق منظور المتحفية الأثرية، ولا أعتقد أن هذا

المتفرج موجود الآن في أي مكان من العالم، هناك نموذج آخر من المتفرجين الذين لا يهتمون لمشاهدة الحكاية نفسها إنما ينصب اهتمامهم إلى النتائج التي توصلوا إليها، فلا يعلق هذا المتفرج على أهمية القصة لأنه يعرفها إنما يصرف اهتمامه إلى تأثيرها على الشخصية عندما يكتشف ما فعل، لذلك نرى دائماً أن المسرحيات تعرض للتغيير والتعديل بين أيدي المخرجين وفق منطق الراهن، ونرى صياغات عديدة لمسرحية واحدة في أزمنة متقاربة أو متباعدة، وحتى في أمكنة مختلفة.

من هنا يمكن القول بأن متعة المتفرج لم تعد وليدة انتظار وترقب لما سيأتي من أحداث كونها معروفة لدى هذا المتفرج، ولا تحمل إليه ما هو جديد على مستوى الحكاية، فيصبح المتفرج عندئذ يتمتع بحكاية تجري أحداثها أمامه وفقاً لنظام هو يعرفه، وبالتالي يستمتع بمطابقة ما يجري أمامه على المنصة بما يعرف، أو يحتفظ بها في مخيلته، مما يجعل أي تغيير في هذه الحكاية بمثابة خلل بهذا النظام المتفق عليه بين العرض والمتفرج، وهذا يؤثر على متعته الخاصة.

وفي الحالة الثانية، التي تفترض ألا يكون المتفرج قد أطلع على الحكاية، فإن متعة هذا المتفرج تتوقف في جزء كبير منها على حالة الترقب، والتوجس، والانتظار، لباقي أجزاء الحكاية، وهنا يتدخل التشويق ليلعب دوراً لا يستهان به،لشد الانتباه، فيصبح المتفرج مستمتعاً بما تحيل به الأحداث في تتاليها من جديد، ويمتعه، ويشده لمتابعة بقية الحكاية في ذات الوقت.

والتشويق عنصر أساسي لشد الانتباه لكنه يحمل تشويقاً ثانوياً لاستمرار المتفرج في متابعة الحكاية، وهو الذي يثير أسئلة متوالدة، قد يجد المتفرج لها أجوبة محتملة، لكنه إذا تنبأ بما سيحدث في ما بعد فهذا يعني أنه موت التشويق وبالتالي موت الدراما.

يرى وولتر أن المتفرجين يأتون إلى المسرح ليشهدوا تجربة يأنسون إلى صحبتها، وهؤلاء المتفرجون يعرفون نوعية التجربة التي يتطلعون إليها، فالمتفرج عندما يقصد العرض المسرحي، فإنه يأتي بحثاً عن الصحبة، مما يجعل مهمة المسرح صعبة كونه مطالب بأن يقدم حكاية باستطاعتها التأثير في هذا القدر الهائل من الناس/ الجمهور.

إن المتفرج، هنا يتمتع بالحديث الإنساني حيث يختبر الحياة على المنصة، فالحكاية المسرحية هي عبارة عن إعادة إنتاج مادية (ملموسة) للأحداث، وحتى إعادة إنتاج هذه الأحداث، فإنها تعمل بعض المتعة للمتفرج الذي يستمتع بأكثر مما تقدمه له الحكاية، كون الحكاية في العرض تستخدم ممثلين، وضمن اشتراك هؤلاء الناس تنتج هذه الحياة، وفضلاً عن ذلك، فإن الحكاية في العرض تقدم للمتفرج عبر قنوات الاتصال والتواصل، (بصري، سمعي)، لكن جزء مهم من متعتها تكمن في أهميتها الكائن إنساني، وحدث متعة سبق أن مسرحت، إن استخدام الهاتف، أو الاستمتاع إلى المذياع يتيح لنا أن المتعة كاملة دون أن تحتاج كل منهما إلى مسرح حتى يقدم لنا هذه المتعة، فمتعة الحكاية لا تكتمل إلا بوجود هذه الحكاية على المسرح.

رغم التوضيحات والملاحظات الإخراجية في النص المسرحي، فإنه كثيراً ما يبقى في حاجة إلى عناصر التجسيد التي تجعل منه كائناً حياً (له خصائص مسموعة ومرئية) وهو انفعالي تشد في صنعه مجموعة المشاهدين، وكما أن قراء النص المسرحي ليسوا جميعاً على درجة عالية من القدرة على التخييل، وخلق عوالم متكاملة الحركة والصورة واللون والصوت والنبرة في مخيلاتهم، فالنص إذا ما جسد من يمتلك الكفاءة في مجالات العرض المختلفة (من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية وماكياج..) يكتسب أبعاداً فنية جديدة، تؤكد معانيه وجوانبه الجمالية، وقد يكون من الصعب أن يصل القارئ وحده إلى هذه الأبعاد، والمعاني، كما أنه قد يعجز بمفرده عن خلق الجو الانفعالي العام الذي تحدثه استجابات المتفرج للعرض المسرحي، ولا يستطيع وضع تصور كامل لمناخ الأحداث، وبالتالي يصبح عرضة لفقدان تصور إيقاعات حركة الممثلين واتجاهاتها وتأثير الإلقاء في طبقاته وتكويناته المختلفة.

لعل مثل هذه الخصائص التي يمكن أن تضيف إلى الحكاية متع أخرى ناشئة عن العرض، مما يجعل أن يقول مارتن إسلن في كتاب تشريح الدراما «المسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، إنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث، فهي، أدب، يمشي، ويتكلم أمام أبصارنا».

إن العرض المسرحي كنظام دلالي له أبعاد متعددة، فهو نظام متعدد الأصوات

ذلك أن العرض مغلق ومنفتح في آن، فهو نسق منغلق بأنه رسالة غير مشوشة، والمسرح لا يقبل الفوضى وهو نسق منفتح لأن كل علامة يحتل على دلالة متعددة وقراءة متنوعة، فيتجاوز العرض مسألة التواصل والاستدلال، وتكمن المتعة في وجود هذا الثراء الدلالي الذي يختزنه ويفجره في نفس الوقت، من هنا كان قول أحدهم: كل شيء دال بدرجات متفاوتة

المتع المسرحية

إذا لم تكن أية محاولة للاقتراب من تعريف المتعة تجعلنا نبتعد عن مفهومها، فإنه يمكن القول بأن متعة متفرج المسرح مرتبطة بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح وبدعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع.

وصف فرويد متعة المتفرج بأنها إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة عندما تسري دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكبوتات التي هي مصادر للمتعة.

قد يكون من التعسف تجزئة متعة المسرح، وتصنيفها وفق نماذج العرض، في قد تكون حاضرة جميعها على الأقل في المسرح، وليس من الصعوبة بمكان أن نواجه الرغبة في المتعة، وإذا ما كانت متعة المتفرج تفرض نفسها بحضور التعبير الجسدي الذي يقرأ لأكثر من مرة، وإذا ما اكتملت كاستمتاع في لحظة، ولم تلب، فإن الهوة تظل قائمة بين اللعب/التمثيل، الجسد/ الشخصية.

إن حد المتعة هو الوجود فيها بين الأثنين نفسه، الانتقال بين التخيل والواقع، فالموضوع ينفلت في المشاهدة وفي الاتصال بما هو مرغوب فيه، وقد يظل المتفرج يتلقى ويتمتع ولكنه عندما يضمر تتوقف متعته وترتبط بقدرة الممثل على تقديم الجديد.

المتعة التي يولدها العمل الفني، ينبغي لها أن لا تكون مفهومة بالإحالة إلى ما يحس به الشعور، والشعور يمكن له أن يحس في بعض الحالات وفي نطلق ضيق كالخوف والقلق في مشاهد التراجيديا، والأمر هنا شبيه بما يحدث في الكوابيس، فإذا أحسسنا ونحن نشاهد مسرحية ما بشيء من الهلع فالسبب يعود إلى أن رغبة من رغبات الطفولة المكبوتة لدينا تجد نفسها ممثلة على الخشبة، والإحساس بالخوف سببه أننا الآن راشدون وأن علينا الاحتفاظ بهذه الرغبة، مكبوتة. لكن الإحساس بالمتعة سببه أن الرغبة مستترة وأننا نشعر بالسعادة لكوننا عدنا ثانية بفضل الفن/العرض المسرحي إلى حالة الطفولة التي نتخيلها على أنها فردوس.

مما تقدم يمكن القول إن هناك عوامل أساسية تشترك في إنشاء عملية المتعة،

فهناك العرض المسرحي، والذي يندرج تحت الفنون،وهناك الطرف الآخر وهو المتفرج الذي تكتمل معه العملية الإبداعية والإحساس بالجمال، وهذا الجمال الذي يعد بدوره عاملاً لتوليد متعة جميلة عن تلك التي تتأتى من العرض.

كيف يمكن تحديد جمال الصورة المسرحية؟

تختلف وجهات النظر حول ماهية الجمال في العرض المسرحي التي ينبغي أن نأخذها مع اختلاف طبيعة العروض ورؤى المخرج والكاتب والناقد والكادر الفني والتمثيلي، لكن هذا لا يمنع من أن نتلمس الطريق في هذا الموضوع الذي طالما أثار تساؤلات وطرح إشكاليات عدة، لسنا هنا بصدد الإجابة عنها بقدر ما نحاول أن نعرض بعضاً منها، فالجمال أمر متغير حسب الأفراد والأحقاب الزمنية، وهو كمصطلح يقوم على الذاتية والتحول، ولا يخلو الأمر من الاعتباطية. والوظيفة الجمالية مهيمنة في الخطاب المسرحي لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مقنعة، وتستطيع كسب متلقيها، ومادام البحث عن الجمال وصوره مطمح الفعل المسرحي، فيكون الخطاب اقتراح جمالي موجه للآخر الذي يملك حرية رفض/قبول رؤية الخُطاب الجمالية، وهذا يتوقف على درجة الإقناع، ويحيلنا الموضوع بدوره إلى البحث في معنى الإقناع. إن الإقناع هو قوة تجانس العلامات المكونة للخطاب المسرحي ووظائفه، عندما يكون الخطاب كمبنى وكمعنى متجانساً، ووظائفياً يستطيع أن يفرض جماله وجماليته مهما كانا مختلفين عن جمالية المتلقي.

إن المتفرج يستطيع أن يجد متعة كبيرة وأن يقر بجمالها حتى لو كان لايشاطرها الرؤية الجمالية فمثلاً متفرج المسرح الملحمي قد يجد لذة كبيرة في مشاهدة أثر كلاسيكي، وعدم توافق الرؤية التي ينطلق منها العرض ورؤية المتفرج قد لا يحول دون استمتاع هذا الأخير بالعرض المسرحي.

على هذا الأساس، يمكن أن تصبح الأصناف والأجناس المختلفة للجمال مقبولة بشرط أن تكون خطابات ذات وحدات متجانسة وموظفة توظيفاً محكماً، أي أن يكون اقتراح العرض على المتفرج مقنعاً.

وهذا قد لايمنع من وجود رأي آخر، يرى بأنه مادام الجمال من وجهة نظر علامتية هو ظاهرة مقترحة من العمل نفسه، فإن متعة المشاهدة بالجمال هي حصيلة قراءة تنطلق من العمل وتعود إليه، لذا فهي تحاول العودة إلى رؤى جمالية

تستند على العفوية.

هناك متعة ناتجة عن الحكاية، وقد تكون الحكاية هي إحدى المسرحيات المعروفة لأحد الكتاب، أو قد لاتكون معروفة، ففي الحالة الأولى، إن إعادة هذه الحكاية لا تحلو من متعة، وهي متعة أشبه ما تكون بمتعة الطفل الذي يطالب للمرة العشرين رواية حكاية حفظها عن ظهر قلب، لكن دون إجراء أي تعديل أو تغيير في تفاصيلها،ويمكن القول بأن متعة المتفرج لم تعد وليد انتظار وترقب لما سيأتي من أحداث كونها معروفة لدى المتفرج، ولا تحمل إليه ما هو جديد، ورغم ذلك يستمتع المتفرج بحكاية تجري أحداثها أمام وفقاً لنظام وبعرفه، فهو بالتالي يستمتع بمطابقة ما يجري على الخشبة بما يعرف مما يجعل أي تغيير فيها هو بمثابة خلل بهذا النظام المتفق عليه بين العرض والمتفرج وبالتالي يؤثر على متعة المتفرج تتوقف في جزء كبير منها على حالة الترقب والتوجس لباقي أجزاء الحكاية، وهنا يلعب التشويق دوراً لايستهان به، فيصبح المتفرج مستمتعاً بما تحيل به الأحداث في تتاليها من جديد يمتعه ويشده لمتابعة الحكاية.

إن طبيعة العلاقة بين المتفرج والعرض هي خاضعة لاتفاق ما، وقد يكون هذا الاتفاق غير معلن عنه، لكن ذلك لا يلغي أن يكون هناك عقد عرفي بين المتفرج والعرض، فالمتفرج قد لا يحتاج قبل دخوله إلى العرض لتذكره بأن هناك عقد عرفي غير مكتوب، ويتلخص في أن يعتقد المتفرج بأن ما يراه على الخشبة مشابه للحياة وغير قابل للمراجعة الحرفية لما يحدث في الواقع.

متعة المتفرج مبنية على الوهم، لأنه يتوحد مع البطل الذي يوشك أن يتألم، وهو يعلم تماماً أن ذلك ليس إلا تمثيلاً ولا يمكن أن يهدد أمنه ويستسلم لدوافعه المكبوتة دون تردد، فالمسرح هو تعويض عن الفناء والحياة لعبة يتعذر فيها أن نستدرك ضرباتها، ولا غرابة أن يبحث المتفرج في العرض عن بديل افتقده في الحياة حيث يجد في العرض أناساً يخططون ويتآمرون ويموتون، وعبر التخييل، فإن المتفرج يجد تعدداً للحياة التي هو بحاجة إليها، فهو يموت كالبطل الذي توحّد به ورغم ذلك يظل حياً، وعندما يقتل أحداً على الخشبة، فإنه سينهض فيما بعد، والموت هنا كناية تاريخية للماضي.

إن متعة المسرحية ليست متعة فردية، فهي قد تنعكس متجلية على الآخرين،

وتنتشر كالعدوى بين المتفرجين، والمتفرج يصدر علامات متعة خفيفة، وأخرى كتيمة كالضحك المكتوم ومايولده الألم النفسي من منعة قد لا يصل إلى انهمار الدموع، ويعد سريان العدوى أمر مهم في متعة المتفرجين، فنحن لا نذهب إلى المسرح وحدنا،وإذا ما كنا وحدنا فإننا سنكون أقل سعادة ومتعة.

لعل عدوى متعة الضحك هي الأكثر قدرة على التفشي بين المتفرجين، وإذا ما حاولنا النظر إلى هذه العدوى إنطلاقاً من المتفرج الذي عادة تختلف إمكاناته وقدرته على التلقي أكثر من متفرج آخر، فيمكن لمجموعة أن تلتقط النكتة أكثر من غيرها، وعندما تنطلق نوبة ضحك من مجموعة، تنتقل العدوى إلى المجموعة الأخرى، وسيدعم ضحك المجموعتين بعضهما البعض، لذا فالمسرح يقدم ظروفاً نفسية جماعية كسريان الضحك والتعزيز المشترك لرد فعل المتفرجين.

إن العرض المسرحي كنظام دلالي له أبعاد متعددة، فهو نظام متعدد الأصوات،لذلك إن العرض منغلق ومنفتح في الآن ذاته، فهو نسق منغلق لأنه رسالة غير مشوشة، وطالما لا يقبل الفوضى فهو نسق منفتح لأن كل علامة تحيل على دلالة متعددة، وقراءة متنوعة، فيتجاوز العرض مسألة التواصل والاستدلال، وتمكن المتعة في وجود هذا الثراء الدلالي الذي يختزنه ويفجّره في الوقت نفسه ومن هنا كان قول رولان بارت: «كل شيء دال بدرجات متفاوتة».

إن العرض المسرحي كصورة سمعية ومرئية بناء متناسق كل عنصر فيه مع بقية العناصر الأخرى، ومتعة المشاهدة فيه تكمن إلى حد بعيد في معاينة الشمولية والتجانس بصفة محسوسة وهي وليدة التناغم والتناسق بين العناصر. والفعل المسرحي يسعى إلى تنظيم فوضى العناصر مما يجعل المتعة تتأتى من الطابع السيمفوني الذي يتميز به العرض، يتردد المتفرج على المسرح كي يستمتع أولاً، علماً أنه يمكن مخادعته فكرياً عن طريق إيهامه، لكن يستمد متعته أساساً من الأفكار والعواطف التي تنبثق من داخله، وتتسرب في أحاسيسه نتيجة لما يجري أمامه، أي أن متعة الاستمتاع تتولد من الأحاسيس المستوردة في المتفرج نفسه قبل مشاهدته العرض، لكنها كامنة إلى أن يستثيرها العرض، فالشيء الذي يمكن أن يكون ممتعاً فعلاً هو الشيء الذي يعيش في داخله، إنها خبرته الذهنية أو الوجدانية التي تشكل له عالمه الوحيد الثابت الذي يمكن أن يتذكره ويعايشه وأن

أية تجربة يعرض لها العرض سواء كانت واقعية أو خيالية، فلا يمكن لها النجاح في تحريك شعور المتفرج تحريكاً صادقاً ما لم تكن مسحوبة بخلق استجابة الفعالية داخل عالم هذا المتفرج،وبالتالي لا يكون العرض مؤثراً وفعالاً إلا بمقدار ما يحققه داخل الذهن من اصطدامات وتهيجات بين الأفكار والمشاعر الكامنة، وعلى هذا الأساس تتحدد قيمة العرض، أو تتراوح قيمة العرض بين جيد ورديء، بين عرض يتمكن من أن يجعل المتفرج يستمتع بذاته، وبين عرض يعجز عن ذلك، هنا يجب الأخذ بعين الاعتبار اختلاف المتفرجين وتباين ثقافاتهم وميولهم وذكرياتهم، وبالتالي تباين طبيعة ما يمكن أن يؤثر فيهم.

تيارات فنية على منصة الألم والألق

العروض المسرحية تشكل الذاكرة الثقافية والمشهدية البصرية للمتفرجين والمهتمين بالحركة المسرحية معاً. وقد كانت هذه الذاكرة الثقافية وتلك المشهدية البصرية في عملية تواصل واتصال على مدى سنوات طويلة، مع الآخر الثقافي، زمانياً ومكانياً دون قطيعة، بل في محاولة منهما للتحاور والتلاقح والتفاعل، وتالياً لا يمكن فصلهما عن الذاكرة الجمّعية للمشهد الثقافي العام للمجتمع، كون المسرح ابن حضارة إنسانية ينتمي إلى مرحلة معينة في هذه البقعة على الأرض، ويعكس خصوصية بيئية، وهوية محلية في تقديم عروضه.

لذا فهو يتأثر ويؤثر، يتفاعل وينفعل مع ما يحيط به من أحداث وتطورات ومتغيرات في العالم الداخلي والعالم الخارجي للإنسان، وبالتالي فهو ليس بريئاً، لأن البراءة فكرة دحضتها نظرية التناص والتفاعل الحضاري منذ زمن، لذا كان من الضروري أن تشكل تلك العروض على خشبات المسارح في سورية حلقة تواصل مستمرة فيما بينها منذ البدايات الأولى للمسرح.

في محاولة لرصد بعض التجارب والتيارات الفكرية والفنية، ومصادرها وفعالياتها وغناها في المسرح، نلاحظ أن الحركة المسرحية تعثرت عديد المرات، وازدهرت مرات أخرى في ظل الأزمة الخانقة التي افتعلها المسرحيون أنفسهم، ولعل أكثر الأزمات التي طالت الحركة المسرحية في سورية منذ الولادة الثانية في نهاية الخمسينات كما أرخها الكاتب جان الكسان، هي أزمة الثمانينات قبل فورة الدراما التلفزيونية بفترة، وهذا ينفي القول الذي كان منتشراً بأن الدراما التلفزيونية كانت أحد الأسباب في أزمة المسرح السوري، وإعراض المتفرج عنه، فالأزمة كانت داخلية وخارجية معاً، الأزمة الداخلية تنبع من داخل الفن المسرحي، إذ أن لكل مهنة أزمتها الخاصة بها، وهي أزمة مسرحية بحتة، وأزمة تغلف المسرح من الخارج، هي الأزمة التي طالت المجتمع العربي عامة واشتملت كافة جوانب الحياة الفنية والفكرية والإبداعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، أي

بمعنى آخر هي أزمة حياة، إلا أن هذه الأزمة بمعناها الوجودي، هي أزمة خصبة، ومفتوحة نصطلح على أنها أزمة إبداعية أو قلق إبداعي، على منصات الألم، وقد تتمخض عنها تطويراً للفن المسرحي كونها تدفع المسرحيين ومحبيه للبحث عن وسائل وسبل لتطوير وتغيير خطاب العرض المسرحي في كافة جوانبه وعناصره. مما نتجت عنها اتجاهات وتيارات فنية وفكرية مسرحية.

فالمسرح هو منصة الألم والألق، ومساحة للحوار والبحث والاجتهاد، والتنويعات التي طرأت على جدلية إخراج النص من أدبيته ووضعه في دائرة المشهد البصري، هي تنويعات على التشكيل الحركي في الفضاء المسرحي، وإقامة علاقات متنوعة مع المتلقي، وتالياً فالتشكيل الحركي، يرتبط أولاً بالمخرج الذي يصنع هذا التشكيل، والممثل الذي ينفذه، ومجموعة المصممين الذين يكرسون ترسيخ صورة هذا المشهد. لذا حاول رجال المسرح التخلص من أدبية النص المسرحي التي تثقل كاهل العرض، فظهر الكاتب المسرحي الذي بدأ يكتب من داخل خشبة المسرح، بمعنى أنه بدأ يفهم العلاقات المسرحية، ويتصور المشاهد الحوار وحتى الديكور والإضاءة وكافة عناصر العرض المسرحي.

حاول المسرح تخطي مرحلة أخرى باتجاه الصورة البصرية، فاستفاد من تجارب الحركات الثقافية الوافدة وسبر أغوار التراث العربي والظواهر المسرحية العربية القديمة حتى أطلق البعض على مثل هذا النوع، المسرح التراثي، وبدأت محاولات عديدة أخرى في التجريب على عناصر العرض المسرحي في بؤر ثقافية للتخلص من اللغة المكتوبة والوصول إلى لغة بصرية عالية الجودة، بحيث تحل إيماءة أو حركة محل الكلمة، لكن الذوق العربي العام الذي تكوّن خلال مسيرته التاريخية، لن يجد متعة إلا في اللغة المكتوبة، أو اللغة المقروءة أو المسموعة، ولن يقبل إلا باللغة التي يتجسد في الجمل والأحرف، والكلام، ويقدمها القدرات الفنية وأداء الممثلين في مكانها وزمانها المحددين.

لم تكن الأزمة إلا لحظة مخاض فكري وفني لتطوير الحركة المسرحية والخطاب المسرحي، والتخلص من اللغة المكتوبة، والاعتماد على لغة الإشارات والدلالات والحركات، فضلاً عن عناصر العرض مثل، تقنية الإضاءة والديكور والمكان المسرحي، والموسيقى.. وفي محاولات خروج المخرج من إطار العلبة

الإيطالية، وجد بعض المخرجين ضالتهم في الخانات والقصور والساحات والأماكن الأثرية القديمة، لكن ثمة مشكلة حقيقية في ارتياد هذه الأماكن، خاصة عندما لا يكون المخرج واعياً لاختيار المكان المناسب، إذ يتشتت الفعل الدرامي، ويهتز المشهد المسرحي في فضاء لا يمكن السيطرة عليه، وقد ذهب البعض إلى أبعد من ذلك بكثير ورأى بأن أي مكان يمكن تحويله إلى منصة ومتفرجين، تروى أمام أبصارهم قصة أو لوحة تتشكل بفعل أجساد الممثلين، وتكفلت المؤثرات البصرية والصوتية والمكتشفات العلمية الحديثة بأن ترفع مستوى المشهد، وأن تدفع هذه العناصر إلى مقدمة اللغات المستخدمة، وتستغني عن الكلمة المكتوبة، أو اللجوء إلى الخدع اللفظية، أو اللغة الموحية التي كان شكسبير يستخدمها في مسرحياته لعدم وجود هذه التقنيات، إلا أن التقنيات لا يمكن أن تقدم عرضاً ما لم يكن المخرج متمكناً من هذه التقنيات، والقواعد لتشكيل المساحة التي يمنح إمكانية استخدام المناظر وتقسيمات مكانية ومشهدية، فالانتقال من نقطة إلى أخرى لها دلالة، ويفترض أن تتجاوب مع مشاعر الشخصيات، وربط التنويع والتشكيل بواقعية الحركة، وطالما أن للوقفات معنى قد يكون موازياً لمعنى الحركة، فقد وجد أن فترات الصمت ليست لحظة سكوت، بل لحظات تأمل وانفعالات، وتالياً فالعمل الفني هو تشكيل في الفضاء وليس تشكيلاً للفضاء.

الإضاءة عنصر ضروري وهام بعد ثورة التقنيات الحديثة، بل يعد عنصراً من عناصر بنية العرض المسرحي، وفي هذه الحالة يمكن تقديم عرض مسرحي باستخدام الإضاءة فقط من دون ديكورات، وأزياء.

اتجاهات فنية عديدة ظهرت في ظل الأزمة التي تعرضت لها الحركة المسرحية، ونحاول هنا أن نرصد بعض الاتجاهات والتيارات الفنية في المسرح السوري من خلال تجارب بعض المخرجين بشكل مقتضب، لأن الرؤية المسرحية تخص المخرج الذي يدافع عنها من خلال تحريك الممثل وتفجير السواكن الجامدة فيه. الأساليب والحلول متباينة لدى كل مخرج تبعاً لأفكاره وتوظيف الفضاء المسرحي وطبيعة التعامل مع المكان وتوزيع الشخصيات، ولأهمية تجربة المخرج مانويل جيجي بعد أكثر من ربع قرن في المسرح، نعرض إلى بعض ملامح وسمات تجربته المسرحية بما يتناسب مع موضوعنا، كونه مازال يعمل ويقدم عروضاً مسرحية، فضلاً عن

تجاربه في البلدان العربية، هذا لا يعني أننا ننكر التجارب المخرجين الأخرى في هذا المجال بل لها أهمية خاصة.

منذ البداية، حاول المخرج مانويل جيجي أن يستفيد من تراث خيال الظل العربي الذي يقدم متعة بصرية، فاستخدم في بعض عروضه، وكان الاستخدام في بداية الأمر شكلانياً يأخذ طابع البهرجة، ومع استمرار هذا النوع في تجارب لاحقة، بات يشكل من العناصر الرئيسية في بنية العرض المسرحي، ولا يمكن الاستغناء عنه، فقد استخدامه في عرض «السيمفونية الهادئة» وكان بدائياً شكلانياً، بينما في «جنكيزخان» أصبحت من بنية العرض ومازال البحث جارياً حول استخدام خيال الظل في إمكانياته القصوى، وهكذا كان في عرض «الدب»، و«أنشودة أنغولا» وعروض الأطفال.. إلا أنه لم يتوقف عند هذه السمة التي اتسم بها غالبية عروضه، فقد كان واعياً منذ البداية، ويرى أن حركة في المسرح قد تحل مكان جملة كلامية، وأن نغمة موسيقية تفي غرضاً تلغي مقطعاً حوارياً، وتعبر عن حالات لا يمكن للكلام أن يعبر عنه، أو يعجز اللسان عن الإدلاء به، وقد دفع العملية الإبداعية إلى أقصى حدودها، وأصبح يحول النص إلى لغة بصرية وحركية في إشارة إلى مشاهد ممتعة(عملية إعداد النص وتحضيره للعرض)، كون المشهد البصري يؤثر في المتفرج أكثر من الكلام، وهذا يعني أن الحوار في عرض المخرج يأخذ دوراً ثانوياً، وطالما أن المشهد يحقق متعة جمالية، فإنه يبتعد عن الكلام وزخارفه وجمله، ويرى مانويل جيجي (فالعصر الجديد، يعمي العيون من خلال وسائل متعددة ومختلفة يجعل المخرج يختصر الحوار، لأن أدوات التواصل مع المرئي أصبحت كثيرة، لذلك يبقى للمتفرج أن يستنتج بنفسه مضمون الحوار والفكرة من خلال المشهد البصري)، فالإشارة يعتبرها المخرج أرقى لغة توصل إليها علماء الأدب والفن.

ولا أحد ينكر تأثير الموسيقى، أو رؤية معرض تشكيلي، أو قراءة كتاب على مشاهد العرض المسرحي، إذ يلجأ غالبية المبدعين إلى سماع الموسيقى التي توحي إليهم بأشكال وحلول بصرية، أو لتشكيل مناظر تجذب عين المتفرج إلى الصورة بدلاً من الحشو والثرثرة اللغوية، وتحقيق متعة فكرية.

لذا كان يجب على العرض المسرحي أن تتخلى عن الزيادات الوصفية، وكما

يسميها غروتوفسكي، عن الشحوم الزائدة التي لا قيمة لها في العرض، وعليه أن يؤسس للحظة مسرحية يتماشى مع الألفية الثالثة التي تكون سمتها الأساسية الصورة التي دخلت في الأخبار اليومية، وقاعات الإنترنت والمحادثات كونها الأصدق من بين جميع العناصر الأخرى في العرض، لذلك فاللغة المسرحية فضلاً عن أنها فكرة، فهي أيضاً لغة إشارات ودلالات وحركات وفترات الصمت لأن المسرح جامع لكل الفنون.

العرض المسرحي فن تعبيري مغاير عن سائر الفنون ومتطور عن المسرح الكلاسيكي بتقنياته ولغته وخطابه وأسلوبه. فالحقيقة التي كانت مطلقة فيما مضى، لم تكن معطىً صالحاً لكل زمان ومكان، بل هي معطىً نسبياً يعتمد على معطيات الواقع والعمل الفني، ولا يدّعي الحقيقة. فهو يعتمد على الواقع ويتعامل مع المتغيرات، وتالياً يمكن القول إنه متجدد بامتياز.

ولعل تجربة المخرج وليد قوتلي في المختبر المسرحي التجريبي من التجارب الهامة في المسرح السوري أيضاً، إلى جانب تجربة المخرج مانويل جيجي، إذ كان وليد قوتلي يبحث عن أشكال فنية للخروج من الأنماط المسرحية التقليدية، فقدم عروضاً حركية مع الفنان نمر سلمون (مسرح المتفرج الخلاق) في فرنسا والمانيا، ومسرحيات حركية «لغة الجسد» أو«من دون تعليق»، ومؤخراً قام بمسرحة الشعر في عرض«عين القمر» ومسرحة المسرح في «انتظار» أو «اللعب مع بيكيت»، وهكذا لا يمكن للمخرج الركون والاستكانة إلى شكل فني واحد إنه دائم البحث والتجدد، رافضاً الأشكال والأنماط التقليدية، حتى أنه ينسف الشخصية الدرامية في ظل غياب أي فعل متمرد.

ومؤخراً لجأت بعض الفرق إلى العروض الراقصة، في محاولة لإرساء أشكال تعبيرية جديدة، والخروج إلى فضاءات واسعة، فلم يتوقف المسرحيون عن مسرحة المسرحيات، والراويات والقصص، بل تعدى الأمر إلى مسرحة الشعر أيضاً بأساليب عديدة، كالعروض التي اعتمدت على الرقص أساساً فيها، أو العروض التي اعتمدت على الموسيقى أو الحركة الإيقاعية، كون الحركة لايمكن أن تكون إلا صادقة، تشي بالعالم الداخلي للممثل، ولم يتوان المسرح إلا أن يجدد نفسه وبنيته الدرامية، وأشكاله الفرجوية منطلقاً من المكان التقليدي إلى فضاء رحب، لكن

المتفرج كان يشغل حيزاً من التفكير الإبداعي، خاصة شكل العلاقة وطريقة الطرح والتلقي والاستقبال والتواصل، فلم يعد المتفرج يواجه المنصة كشكل علاقة ندية، بل توزع على جانبي الخشبة، كما في عرض كاليغولا لجهاد سعد، وعرض في انتظار غودو لعماد عطواني، حتى أن المعهد العالي للفنون المسرحية أنشأ مسرحاً دائرياً بحيث يجلس المتفرج في الجهات الثلاث إلى الأعلى ويشاهد العرض من خلال علاقة أسفل/ أعلى، وهنا يختلف شكل العلاقة مع المتفرج، ومن المفترض أن يأخذ المخرج بعين الاعتبار علاقة المتفرج مع المنصة قبل البدء في عملية الإخراج، فمثلاً أين يريد أن يعرض؟ وفي أي مكان، وإذا انتقل إلى صالة أخرى هل يتأثر العرض بالمكان الجديد؟ لأن المكان يفرض نفسه على المخرج، وعلى طريقة طرح هذه العلاقة التبادلية.

من هنا نلاحظ أن النص المسرحي لم يحقق متعة أثناء قراءته، لأنه نص للإخراج وليس للقراءة، ومن هنا أيضاً لجأ معظم المخرجين يعدون نصوصاً من روايات وقصص، لأن الكاتب المسرحي لم يعد يكتب إن لم يجد النص طريقه إلى الخشبة.

استراتيجية النقد المسرحي

من المعروف أن فعالية النقد المسرحي تبدأ بعد الإبداع (كتابة النص، إخراج عرض مسرحي)، إذ أن أرسطو لم يضع كتابه «فن الشعر» إلا بعد أن أطلع على نتاج اليونانيين الأوائل (اسخيلوس، سوفوكليس يوربيدس، ومن ثم كوميديات أرسطو فانيس)، واستقى من هذا النتاج قواعد الفن المسرحي التي ورثها للعالم حتى هذه اللحظة رغم المحاولات العديدة للإفلات من هذه القواعد الصارمة، وتقويض بنية نظرية أرسطو إلا أن هناك روحاً تربط بين ما أرساه أرسطو طاليس وبين ما يعمل به الآن في العالم، وهي أن الفعالية النقدية تابعة لإنتاج النصوص الإبداعية، فالكم الهائل من العروض المسرحية يفرز النوعية الجيدة التي علينا أن نضع على أساسها الأسس والقواعد والأعراف، إلا أن هذه الأسس لا تعتبر قيداً ولا حدوداً يربط المبدع بين خطوطه، فهي أسس في حدودها العامة، تبنى على مجموعة أحكام دقيقة في المعنى والدلالة، وفضفاضة في الانطلاق نحو الحرية كون الإبداع الفني في حد ذاته انعتاق من القيود وانفلات نحو فضاءات واسعة.

لكن هل ينطبق هذا على كافة الأعمال المسرحية المنتجة في العالم منذ اليونان وحتى الآن؟ ألم يكسر المسرح الهندي/ السنسكريتي هذه القاعدة، فوضع أسساً لكتابة النص المسرحي، وتنظيراً للعرض أيضاً في كتاب خاص وضعه شيفا بعنوان «ناتيا شاسترا»، ثم جاء النص المسرحي الهندي تالياً؟. يحدد هذا الكتاب، الفصول المسرحية الواجب كتابتها أثناء البدء بكتابة نص مسرحي، فقد وضع المسرح الهندي قواعده وأسسه وأعرافه حول المسرح وتقنياته قبل أن ينتج نصوصاً مسرحية، وكيف نصنف النظريات حول طريقة الكتابة المسرحية وأيضاً أسلوب إنتاج العرض؟، وهنا كان النقد سباقاً للحالة الإبداعية. **بريخت** أيضاً حاول تجاوز المسرح الأرسطي، فأنتج مسرحاً بريختياً (تعليميا، ملحمياً، جدلياً)، وأثر على المسرح من بعده حتى أطلق النقاد على مسرح من لم يطبق قواعد أرسطو بالمسرح اللاأرسطي، ألم تكن البيانات التنظيرية، بمثابة قواعد وأسس مسرحية من الواجب العمل عليها، ومن هنا نلاحظ أن التنظير يفشل غالباً تطبيقه على النصوص؟.

وماذا عن المسرح العربي الذي بدأ مع مارون النقاش عام 1847؟، يبدو أ ن الأمر في غاية الأهمية عندما نتحدث عن بدايات نقد المسرحي العربي، وبصراحة لم يعرف المسرح العربي، مفهوم النقد المسرحي، إلا مؤخراً، ولم يتطور المنهج النقدي العربي في المسرح، بل بقي حبيساً في حدود التعريف والإعلان عن نص مسرحي أو مشروع عرض مرتقب. مجازاً نطلق هنا على العروض التي قدمت في العشرينات والثلاثينات، عروضاً مسرحية - وكذلك نطلق على ما كتب حول العروض والنصوص المسرحية نقداً مسرحياً حتى إن كان في حالة وصفية أو تذوقية، أو انطباعية.

رجال المسرح أحضروا التجربة المسرحية من الغرب، عن وعي أو غير وعي، لكن لم يهتموا بالنظريات والمدارس المسرحية النقدية، حتى أنهم لم يترجموا، نصوصاً نقدية، عندما كانت العروض المسرحية تعتمد على ترجمة النص واقتباسه، إلا في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، عندما أولت وزارات الثقافة في معظم البلدان العربية، اهتمامها للمسرح والثقافة المسرحية، وعندما انتشرت الأكاديميات المسرحية على الساحة العربية.

مارس المسرحيون العرب الأوائل فنون المسرح وطبقوه قبل أن يتعرفوا على نظريته وقوانينه وأصول أدبه، وقامت هذه النهضة المسرحية على أكتاف الممثلين الهواة دون سابق معرفة منهم أو ثقافة فنية أو تخطيط، فاعتمدوا على النقل والترجمة والاقتباس والتعريب والارتجال، وخضعوا في ذلك إلى ذوق الجمهور وطبيعة البيئة، واستهدفوا وظيفة أساسية ظلت ملتصقة بالمسرح إلى الآن، وهي التسلية والترويج، وأغفلوا رسالة المجتمع والحياة وترقية الأمم وازدهار الشعوب، لذا كان من الطبيعي أن يتأخر دخول فن المسرحية الحقيقي إلى الثقافة العربية إلا بعد ظهور تجارب ناجحة وناضجة، حتى أصبح المسرح علماً يدرس في الأكاديميات العربية.

لو أجرينا مقارنة بسيطة بين المسرح العربي، والرواية العربية التي ظهرت أيضاً في الثقافة العربية بعد سنوات قليلة من ظهور المسرح كوافد من الثقافة الغربية، سنلاحظ أن الرواية العربية، قطعت أشواطاً كبيرة نحو العالمية وانتشرت انتشاراً واسعاً، حتى أنها بدأت تجاري الرواية العالمية، وأرست قواعدها من ناحية البنية

المعمارية والفنية والجمالية، وواكبت الأحداث الكبيرة والصغيرة، ورافقت مراحل التطور، فضلاً عن تطورها الجمالي وتفاعلها مع الثقافات الأخرى.

هنا لابد أن نطرح سؤالاً في هذا المجال، لماذا تطورت الرواية، وظل الفن المسرحي يمر بفترات التعثر والتراجع دون أن يمر بفترات الازدهار والانتعاش إلا في ما ندر؟

من خلال هذه المقارنة، سنلاحظ أن هناك سمات لكل حالة، إلا أن صفة مشتركة تجمع الحالتين، وهي الحوار الذي لايمكن لأحد الاهتمام به، والحوار هنا، بمعنى التعاون بين المجموعة التي تنتج العمل. فالمسرح عمل جماعي، تعاوني بامتياز، يتطلب اختصاصات عدة، وتالياً هو عمل يعتمد على الفنون التشكيلية، والموسيقية، والكتابية، وتقنيات الإضاءة، وتصاميم الرقص والأزياء والديكور، إضافة إلى عناصر فنية أخرى في الكتابة والعرض، فهو جامع للفنون الأدائية. بينما الرواية شأن فردي يخص كاتب الرواية من جهة إنتاجها أولاً، ثم يستهلكها القارئ فيما بعد ثانياً.

وإذا كانت روح التعاون غائبة لدى أي شخص من هؤلاء الفنيين والفنانين، فلن ينجح العمل الفني/المسرحي، هذا إن لم يتعذر إنتاجه وتوزيعه واستهلاكه، إنطلاقاً من هذه المعضلة الشائكة، يمكن ملاحظة ظاهرة جديرة بالاهتمام، هي أن المواطنين العرب عموماً يعيشون في حالة فردية، يسيطر عليهم النزعة الأنانية، وهم في حالة تمزق وانكفاء حول الذات.. من هنا يمكن القول إن الجمهور، بمعناه الشامل غير موجود في المسرح العربي حتى عندما كان المسرح يعيش فترته الذهبية على حد قول مؤرخي المسرح في الوطن العربي (فترة الخمسينيات في مصر والعراق، والستينيات في سورية)، إنما هناك أفراد متفرجون يتلقون العرض من خلال ذاتيتهم الفردية، دون التواصل الإنساني في ما بين هذا الجمهور.

الجمهور كتلة متراصة افتراضياً، قد تتفق معه أو تعترض عليه، لكنها تستقبل إشارات العرض عبر ذوات جماعية يسود فيها روح القطيع، بينما المتفرج، هو ذلك الفرد الذي يتلقى الفكرة أو الإشارة من خلال ذاتيته، وفرديته وثقافته، ثم تندمج هذه الذاتية مع الذوات الأخرى، لتشكل ذاتية جماعية، أو كتلة من وجهة علم النفس، قد تكون ذاتية القطيع هي التي تقودهم، لكنه لا يشكل جمهوراً في الحالة

العربية، إنما تشكل أفراداً منعزلين يعيشون في جزر منعزلة مع ذواتهم.

تعامل المسرحيون العرب مع الفن المسرحي بشوفينية، وأرادوا تأصيله في الستينيات عبر حروب ودعوات من خلال بيانات مسرحية حول أشكاله وتطويرها ومنها كان يسخر من طقوس الاحتفالات، واصطدم المسرح بالحكواتي والسامر والظواهر المسرحية العربية، وراح البعض يعلن أن تجربة رواد المسرح العربي أجهضت البذور الجنينية للمسرح العربي الذي كان من الممكن أن يتشكل في لحظة تاريخية ما(يوسف أدريس)، لكن الناقد المغربي يونس لوليدي يرى أن «المسرح قد يولد ويفرض نفسه أحياناً غير عابئ بحاجة أو عدم حاجة المجتمع إليه، بل قد لايبالي أحياناً بقبول أو رفض هذا المجتمع له، لأن ما يهمه في بعض الأحيان هو أن يسعى إلى أن يولد كما يسعى الجنين إلى أن يولد، أن ينبع من أعماق الروح، أن يصارع من أجل إخراج عالم يرفض أن يخرج أن يكون مجرد فعل درامي، أن يفرض رؤية خاصة أن يمارس سلطة، أن يمارس التخييل والابتكار والاكتشاف والخلق كوظائف طبيعية وكضرورة غريزية تماماً كما أن التنفس وظيفة طبيعية في حياة الإنسان، وكما أن الخلق ضرورة غريزية لديه ولاواعية في كثير من الأحيان» بيان اليوم الجمعة 9 كانون الأول 2005،.. لذلك نلاحظ أن أشكال الكتابة في الرواية والقصة والشعر وحتى في الرقص والفن التشكيلي، وفي الفنون التعبيرية الأخرى، قد تطورت، بل خلعت معطف التبعية عن نفسها، وهي تجارب تكون فيها الفردية مهيمنة على روح الجماعية والتعاون، رغم أن معظمها وافدة. ربما انتفت حاجة المجتمع للمسرح، وبات في خانة الكماليات الاجتماعية، أو انحصر دوره بين فئة مثقفة.

إن قراءة أي نص هو صراع يؤدي إلى حوار وتحد بين المخرج والكاتب، لكن مستقبل النص المسرحي بما هو إشكالية معرفية، يفضي بالضرورة إلى طرح إشكالية تطور المسرح في إطار علاقته بالتطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.. في أي مكان. لابد أن للمسرح بيئة اجتماعية قادرة على استيعابه، كتجربة يألف الناس الاحتكاك اليومي بها، والبحث عن مردودها، كما أنه لابد له من نسيج بشري قادر على التفاعل مع معطيات المسرح الفكرية والفنية والتقنية.

إذا كانت تجربة المسرح القومي في سورية تحمل من الجرأة في مواضيعها أكثر

مما تحمله من الأصالة، أو الاثنين معاً، فهذا المسرح شكل جمهوره الذي يقبل هذه الجرأة ويضيف إليها أيضاً، كونه تعرف على تجارب سينمائية جريئة في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، واستطاع المسرح أن يستوعب هذا الجمهور، ويدفعه باتجاه القضايا الوطنية والقومية الكبرى، وبدأ به نهضة مسرحية « المسرح العربي ابن النهضة العربية، ومساهم أساسي فيها »، وتالياً لم يعد المسرح مجرد تسلية فنية، بل حاجة اجتماعية وطنية، يقوم فيها بواجبه الفكري والاجتماعي والأيديولوجي.

الجمهور لايطلب إلا نوعاً واحداً من المسرح، هو النوع المقاوم والمدافع عن كرامة الإنسان والوطن، لذا كان جمهور المسرح هو نفسه جمهور السينما، والأمسيات الأدبية والمعارض الفنية والموسيقية، أي هو الجمهور الذي يحمل رؤى أيديولوجية معينة (الجمهور المؤدلج) والذي يعتبر أن القضايا الوطنية، بوصلته إلى الاتجاه الصحيح، هذا الجمهور يبحث عن متعة فكرية انطلاقاً من مبدأ أيديولوجي، لكن هل وصل المسرح إلى تلبية الحاجة الاجتماعية في معركته ضد الظلم في فترة الازدهار؟ أعتقد أن الجواب على هذا السؤال قد يغرق المسرحي في متاهات كثيرة، ولا أرى مناصاً من الإجابة عليه.

لقد هاجم المسرح الهزيمة وطالب بخطاب عصري يعرّي الواقع الأليم، ونادى بالعدالة الاجتماعية والاشتراكية ووحدة الصف العربي في مختلف تنويعاتها، وقد أدى به الأمر إلى رفض تقليد المسرح الغربي كنموذج، وتزامنت تلك الفترة مع دعوة البيانات المسرحية، وتأصيل المسرح في الثقافة العربية، لذا فالبوصلة المسرحية في العروض، كانت تتجه إلى الاهتمام بالقضايا العربية الكبرى دون الاهتمام بالتيارات المتباينة في أساليب العرض، لتنضوي تحت خصائص واحدة رغم الاختلاف، هو المسرح المقاوم، فكل اتجاه جديد، يولد من تيار قديم ويحل محله.

إن الكاتب المسرحي المحلي هو الذي يشكل النهضة المسرحية، إلا أن غالبية الكتاب المحليين يكتبون مسرحيات للعرض فقط، وبذلك ينتفي الأدب المسرحي من الخارطة الثقافية السورية، لأن كتابنا يشاهدون أكثر مما يقرأون كون المرحلة هي مرحلة الصورة، أو مسرح المشهد، بعكس كتاب الستينيات الذين كانوا يقرأون أكثر مما يشاهدون، قال الناقد عادل أبو شنب «قد تستغرب بأنني تعرفت على

المسرح قراءة قبل أن أشاهده، قرأت مئات النصوص المسرحية في المكتبة الظاهرية عندما كنت يافعاً، تعرفت على تشيخوف، وعلى موليير، وعلى شكسبير، وعلى عباقرة الفن المسرحي في العالم، وهذا ما جعلني في صورة المسرح دون أن أشاهده على الخشبة، وعندما حضرت عرضاً مسرحياً، وجدت نفسي ملماً بالتفاصيل الإبداعية التي لم تكن متوفرة لمتفرج آخر»، وبالتالي نلاحظ أن الهدف في معظم المسرحيات غير واضح للكاتب/المخرج نفسه، أو هو مضمر في حالة كمون، لايعرفه سوى الكاتب المخرج.

لايقوم الفن المسرحي إلا بوجود مؤسسة نقدية تطرح الناقد الذي يتمتع بثقافة فنية مسرحية جيدة، فضلاً عن معرفته بالقضايا الراهنة (ويرى الدكتور علي الراعي أن الناقد المسرحي الذي يستحق هذا الاسم ينبغي أن يكون فناناً مسرحياً بالإمكانية، ينبغي أن يكون ممثلاً، وكاتباً مسرحياً ومخرجاً، و بالطبع متفرجاً واعياً، ينبغي أن يفهم المسرح ومشكلاته.. ويتسلح بثقافة واسعة...) ورغم هذا، فقد جذب المسرح القومي جمهوراً خاصاً إليه في سورية، لأن هذا الجمهور عرف السينما قبل المسرح، وكان يمكن للسينما أن تنافس المسرح منافسة شديدة الإتساع، لإمكاناتها في التأثير، ولشعبيتها الواسعة كوسيلة تعبيرية ،ورغم ذلك انتزع المسرح متفرجه من السينما أو أن متفرج السينما هو نفسه متفرج المسرح أيضاً، وهذا يعني أن المسرح والسينما فنان قائمان مستقلان بذاتهما.

وتتجلى النهضة المسرحية، من خلال المخرج المسرحي الذي يعتبر المؤلف الثاني للعرض، حيث يختار النصوص التي تناسب هذا المجتمع في هذه اللحظة في ظل غياب مؤسسة تهتم بريبرتوارها المسرحي، ويوزع الأدوار، وإذا حصل سوء اختيار للنص، فيعود إلى رؤية المخرج القاصرة للواقع، وعدم التقاط عناصر المعاصرة في النص، وإذا كان النص معزولاً عن الإطار الأيديولوجي الذي يبنى عليه مستقبل الأمة، سيتحول العرض إلى ترف فكري، أو بهرجة بصرية، لايمكن أن يطرح قضية جديدة، وبالتالي يخلو من الفكرة التي تهتم بالقضايا العربية، والبعض الآخر لم يدرك طبيعة المرحلة التي يعيش فيها، فاختار النصوص كيف ما شاء، دون أي هدف، فقط لمجرد تسجيل نشاط مسرحي.

يرى المخرج المجري فايدا، أن المخرج ينهي عمله عندما يختار نصاً يناسب

الواقع، ويوزع الأدوار على ممثليه، بحيث يدرك إمكانيات كل ممثل، هنا ينتهي دور المخرج الذي يطلق عليه «المخرج المبدع»، ويبدأ دوره كمخرج منفذ، وهو شخص واحد، أي يفصل الحالتين عن بعضهما، لكن ما يجري في التجربة المسرحية في سورية غير ذلك، فالمخرج يصبح أسير أفكار الكاتب وغالباً يكون هو نفسه الكاتب، أو أسير اللوحة التشكيلية، وبذلك يتحول المسرح من حاجة اجتماعية إلى حالة فنية، ويبدأ المخرج بالتطاول على النص، ومسخه بحيث يتحول النص إلى نص لا يمت بصلة للكاتب في حال اختار نصاً لكاتب آخر.

وطالما أن المخرج يهيمن على العرض، ولا يعترف بالمؤلف كشريك رئيسي، فهذا لايبشر بمستقبل النص المسرحي، فالمخرج يعتمد على التطور التكنولوجي وتقنياته المغرية بهدف الاستغناء عن عناصر العرض، وأهمها النص، والتقنية لا يمكن أن تجمل صورة العرض ما لم يكن العرض جميلاً.

إن الوسائل التي اعتمدتها العروض المسرحية، هي ذاتها التي كانت سائدة في فترات سابقة، لقد تجاوز العصر هذه الوسائل، وتجاوز لغة الخطاب المسرحي مع ظهور مسرح الصورة، واعتماد العرض على جسد الممثل والسينوغرافيا أكثر من اعتماده على إحساس الممثل وروحه وصدقه في الأداء.

كان المسرح يدافع عن القضايا العربية والوطنية الكبرى، وهو وسيلة تنوير، وبالتالي كان المسرح يحقق شرطه التاريخي، والمتعة البصرية والذهنية، إلا أنه تحول الآن إلى أكروبات راقصة، وتقنيات علمية.

دخل النقد المسرحي العربي في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي مرحلة استقطاب لمناقشة قضايا تتفاوت في مدى جديتها، إلا أنه أصاب بفيروس العجز وربما قبل ذلك، وقصور الفكر، كما هو حالة النص والعرض المسرحيين، وبالتالي توقفت حالة التوهج مع تراجع الحياة الفكرية، وبدا للمواطن أن أحلامه تقهقرت، بل وانكسرت، ولم يعد يؤمن بأي وسيلة للتنوير أو للتثوير أوللتغيير الاجتماعي وفي أفضل الأحوال لإسهامه في تعميق وتكريس فكر الثورة.

لكن حالة النقد المسرحي لم تكن أحسن حالاً من العروض، كون النقد يأتي بعد الإبداع، فإذا كان الإبداع متواضعاً، فالنقد سيكون بكل تأكيد أكثر تواضعاً من الإبداع، لذا غابت العملية النقدية التي تعتمد على المحاكاة العقلية من الفعل

الدرامي، حتى أن الناقد المسرحي، راح يستخدم معرفته وثقافته في نقد عرض ما دون استخدام أي منهج علمي، رغم اقتناعه بأن النقد إبداع ثان على إبداع أول، وهنا باتت العملية النقدية متعالية كون الناقد نصب نفسه وصياً على العرض، أو تابعاً للعرض، وما نشاهده الآن ليس نقداً طالما لا يمتلك صاحبه رؤية في الحياة، فضلاً عن الرؤية النقدية.

النقد مطوراً العرض..

في هذا السياق التاريخي، نلاحظ أن المسرح العربي، لم يطور منهجه النقدي، لا قبل كتابة النص، ولا بعد إنتاجه، كونه مسرح ارسطي وافد يطبق قوانين «فن الشعر»، إنما بقي في حدود التعريف والإعلان، حتى أن الفعالية النقدية لم تأت بعد كتابة النص، أو إنتاج العرض ضمن منهج علمي مدروس، إنما ظلت في إطار «شذرات نقدية» إلى أن سيطر عليه النقد الأيديولوجي على حساب النقد الفني قبل صدور البيانات المسرحية التي ترتبط أساساً بالواقع الاجتماعي والسياسي بما يتلامس مع جانب الثقافة المسرحية. من هنا تعامل المسرحيون العرب في الستينات من القرن الماضي مع الفن المسرحي بمنطقين مختلفين، أولاً منطق عقدة النقص التي راودتهم، بأن الثقافة العربية لم تعرف هذا النوع من الثقافة المسرحية من قبل، وبدأت مبررات وجود المسرح وعدم وجوده في مجموعة كتب تاريخية عن المسرح وما يرتبط بالثقافة العربية القديمة، نستنتج مما سبق أن رجال المسرح العربي، كانوا يرون تحديداً في المسرح اليوناني مثالاً يحتذى به. لذلك حاولوا إيجاد مرادف للمسرح في الثقافة الشعبية والأشكال الفرجوية العربية القديمة، وأحياناً كانوا يجدون أشكال المسرح في أي حركة، حتى في حركات الجنود أثناء المعركة أو عودتهم بعد الانتصار.

رأى فريق ثاني أن المسرح العربي كان في مرحلة التشكل، إلا أن الرواد أجهضوا هذا الجنين المتشكل، عندما استجلبوا المسرح الغربي من أوروبا، لذا أرادوا تأصيله من خلال بيانات مسرحية حول أشكاله وتطوير ما كان يستخدم من الطقوس الاحتفالية والشعبية والتراثية.

وإذا كان مضمون الفعالية النقدية يتحدد من خلال مضمون النص الأدبي الذي يفرض عليه أن ينظر في أحوال الكلام من زوايا متعددة، فلا يمكن للنص أن يتطور إلا من داخله، وبما يتوافق مع إيقاع المجتمع والفضاء الذي يحيا فيه، أما التأثيرات الخارجية فلا تكون فعالة إلا عندما يمكن صهرها وتمثلها في النص المسرحي، وهذا يعود إلى شخصية الكاتب وتأثيرات الثقافية العالمية عليها.

إن «النقد كلام تالٍ على كلام أول» هكذا عرّف أبو حيان التوحيدي النقد، أي

أن الفعالية النقدية تالية للإبداع، لكن هذا ينطبق على النقد التطبيقي في المنهج النقدي القديم، إلا أن حركة النقد الحديث تجاوزت هذه التقليدية، واعتبرت أن النقد نص متصل ومنفصل في آن مع النص الأول، وتالياً هو نص إبداعي بامتياز كون المتلقي (في معظم النظريات الأدبية والفنية) هو جزء من آلية تشكل النص، وبالتالي هو مشارك فعال في العملية الإبداعية، مرجعه الواقع والنص معاً، والنص النقدي يتجاوز أغلب الأحيان سمات النص الأساس وحدوده.

حاول البعض أن يحدد معالم النقد ووظيفته ومهامه، فسقط في خانة الشرح والتفسير، وربطه بالعمل الأول، ولما كانت مهمة النقد هي الكشف عن بواطن الجمال والقبح وتقاطعهما مع الواقع الراهن، فارتقى النقد في هذه الحال إلى مستوى النص الإبداعي ليساهم في إنتاج العمل المسرحي واستهلاكه وترويجه بعيداً عن الإعلان والدعاية، فالأخيران من مهمة وسائل الإعلام، ولم تنتج وسائل الإعلام نقداً بالمعنى المنهجي، إنما ساهم وتساهم في ترويجه واستهلاكه وبيان حاله.

عندما حاول رجال تأسيس وتطوير النقد المسرحي العربي، كان هذا النقد تابعاً للمركزية الأرسطية من خلال منهجه وقواعده وأسسه الفنية ومازال، وشغل هؤلاء البعض بتأسيس المسرح العربي وتأصيله وتقريبه إلى الذوق والروح العربية، فتحول النقد المسرحي إلى انطباعات ومواقف ذوقية، وتوقف عند حدود إنتاج مادة صحفية أو نقدية (مجازاً)، فالجهد النقدي في المسرح كما يرى البعض هو آراء ذاتية، وهو في الواقع انتقاداً وليس نقداً.

إن العمل الفني يختلف عن العمل النقدي رغم أنهما يكملان بعضهما، العمل الفني يسعى إلى تحسين الواقع وتغييره بواقع أفضل، وليس مرآة عن الواقع، وقراءاته بقدر المتلقين ما له من المعاني والدلالات، كونه وحدة عضوية لا يمكن فصل جزء منها.

بينما العمل النقدي الذي لايعتمد على الآراء الذاتية، والذي يكون وظيفته أن يجلو لنا العمل الفني، فنراه كما هو على حقيقته، هو نص إبداعي منفصل ومتصل مع النص الأدبي.

من هنا يكون الناقد المسرحي هو المؤلف والمخرج والممثل والمصمم، ومتفرج

ذكي بالقوة إلى أن يكون وجوده بالفعل، وهذا الناقد يرى بعيون كثيرة، ومن زوايا عديدة بعيداً عن الذاتية، ويصب عمله وتحليله في العمل الفني، فهو يوجه الرأي العام، وينطلق من منطق علمي وموضوعي ومنهجي، وعندما يستخدم التأويل الإيديولوجي، فهو يقع في خطأ مبالغة التحليل، ولا نرى ضيراً عندما نقول من يمارس النقد المسرحي هو الصحفي الذي يكتب عن الرواية والقصة والمسرحية والشعر والفن التشكيلي بنفس العقلية واللغة النقدية أو الصحفية، وربما ينصب نفسه محللاً سياسياً واقتصادياً، يستخدم نفس المنهج إن كان يمتلك منهجاً، ومن هنا أيضاً يمكن القول إن تحقيق نقد مسرحي علمي ومنهجي يتم بأن يكون الناقد ملماً بأصول النقد وبعملية الخلق الفني كما أسلفنا، ومن لا يملك ذلك يلجأ إلى ذوقه الخاص وخبرته في الصحافة أو الكتابة، وبذلك يبتعد عن الهدف الذي تأسس عليه العرض المسرحي.

النقد المسرحي علم قابل للإضافة والتغيير والتعديل والتطوير تماشياً مع الأحداث، وإذا كان المسرح العربي وليد «عصر النهضة العربية ومساهم أساسي فيها»، فقد بدأ، أولاً، سياسياً، ثم أصبح اجتماعياً ودافع عن قضايا الأمة العربية، مثل القضية الوطنية والاجتماعية والفكرية، وحارب الاحتلال العثماني، إلى أن ترعرع واشتد عوده، ثم انتقل إلى مقاومة الدول الاستعمارية، ودعا إلى تحرير الأرض والمجتمع من الجهل والتخلف، وحمل هموم الأمة، وهكذا كان المسرح حاجة تحررية واجتماعية وفكرية، وتالياً أصبح طقساً فنياً ممتعاً، يقوم بأداء واجبه الفكري والاجتماعي والسياسي.

العرض المسرحي ينقل عملية التواصل اللغوي ما بين المؤلف والمتفرج المتخيل، إلى تواصل مسرحي عبر شبكة من العلاقات والعلامات الدلالية إلى المتفرج الذي يستقبل العرض حسب الكفاءة التفسيرية لديه. لكن علاقة المتفرج بالممثل هي علاقة معقدة، تبدأ بالتشكيل الصوتي والإيماءة والحركة والتشكل الجسدي، لينتهي إلى شخصية تؤدي دوراً في عرض مسرحي.

العرض المسرحي الذي يتعين على الناقد المسرحي أن يعمل فيه أدواته النقدية بهدف تطويره والقدرة على التلاؤم مع أفكار المؤلف والمخرج وموقفهما في تنوير المتفرج والارتقاء به، مستنداً إلى مقومات ثقافية، تتطلب من الناقد معرفة

مكونـات الجـنس المـسرحي في أبعادهـا المعماريـة والفنيـة والـصناعية المكملـة، والإطلاع على التثاقف الحضاري، والتأثيرات الثقافية والفنية على شخصيته.

القـراءة لا تخـرج مـن إطـار العـرض المسرحي حتـى إن كانـت قـراءة تبنـى علـى أسس خيالية، وإلباس العرض لبوس الواقع، شرط أن تكون عناصرها ومرجعيتها من العرض، ومستمدة من الواقع، وتأويلها ليس الذاتي، بل العلمي والمنهجي.

وطالما أن العرض (اللوحة البصرية) تقبل العديد من القراءات، بقدر المتلقين، فهـو يعـرض نفسه للتطـوير مـن حيـث غنـى الـدلالات والمعـاني وقـدرة الناقـد في تلقيها.

النقد الصحفي

أثارت قضية النقد عاصفة بين أوساط المثقفين في السنوات العشر الأخيرة، وأعني هنا النقد المسرحي الذي يكتب في الصحافة تحديداً، بعد أن ظهر النقد الثقافي بتأثير من المدارس الأوروبية، فانعدمت الثقة بين الناقد الصحفي (مجازاً) وبين فريق العمل المسرحي، وربما طالت هذه العاصفة قراء الصحف اليومية، ومشاهدي العروض المسرحية، مع دخول الكثير من الصحفيين مجال النقد المسرحي، خاصة الذين لا علاقة لهم بالنقد المسرحي بتاتاً، والذين يدّعون أنهم نقاد بالفطرة وباتوا يغزون الحالة المسرحية بعد أن فتح مجال النشر لهم في الصحف المحلية والعربية، مما أدى إلى تردي الوضع المسرحي أكثر مما هو مترد وخاصة في النقد المسرحي، وساهمت هذه المقالات الصحفية في نشر بعض الجوانب التعريفية فقط للعرض، مع المغالطات في فهم العملية المسرحية برمتها، فاللغة النقدية (الأكاديمية) تختلف عن اللغة الصحفية اليومية التي تكون غالباً تعليقية بغرض التعريف بالعرض المسرحي، أو التعريف بالكاتب، أو تسليط إضاءة على الفرقة.. مع شيء من التحليل والتفسير، كون النقد الصحفي يتوجه أساساً إلى كافة شرائح المجتمع، مثقفيه ومتعلميه.

لقد تغيرت اللغة النقدية مع التطورات السريعة ودخول وسائل الاتصالات الإعلامية والفضائية، وباتت تتضمن اللغة الصحفية حتى في المقالات التي كنا نقول عنها إنها مقالات صحفية، امتزجت فيها اللغة الصحفية مع اللغة النقدية،

ويبدو أن البعض يدرك تماماً.

إن الكتابة في الصحيفة اليومية تختلف عن الكتابة في دورية متخصصة، وخاصة إذا كانت مجلة تهتم بأمور المسرح ونقده، فضلاً عن التغييرات البحثية والمراجع التي تعتمدها الدراسة النقدية في المجلات المتخصصة والتي تطرأ على البحث مثل حجم المقالة ولغتها، وأيضاً المفاهيم والمصطلحات النقدية التي المتداولة بين النقاد، وغيرها.

كما أن الكتابة في الدورية غير المختصة تختلف عنها في مجلة مختصة، وربما يلحظ القارئ أن هناك القليل من المجلات التي تصدر في الوطن العربي وتختص بشؤون الفن والنقد المسرحيين، وحتى تلك الدوريات، بدأت، تستخدم لغة صحفية وتواكب الوسائل الإعلامية، أكثر من استخدامها لغة نقدية، بعد انتشار الفضائيات، والصحف الورقية، والالكترونية، وباتت هذه ضرورة عصرية يتعامل معها الناقد ولايمكن تجاهلها، فمثلاً كانت مجلة «الحياة المسرحية» الصادرة عن وزارة الثقافة السورية، تنشر المقالات النقدية المطولة، إلا أن القارئ حتى المختص لم يجد الوقت الكافي لقراءة مثل هذه المقالات باستثناءات قليلة، فغيرت من خطتها واعتمدت طريق الاختزال في المقالات، وحاولت أن توائم ما بين اللغة النقدية واللغة الصحفية، لتكون مادة أمام القارئ المهتم بشؤون المسرح.

هناك العديد من المجلات الأخرى التي صدرت وتوقفت، لأسباب يبدو أغلبها مالية، أو قلة العروض أو غيرها من الأسباب مثل مجلة «الرولة» التي صدرت عنها أعداد قليلة، ثم توقفت كباقي المجلات الثقافية المسرحية، إلا أن مجلة «المسرح» المصرية مازالت مستمرة في إصدارها، بعد توقفها فترات قصيرة، وتحولت إلى مجلة «المسرح التجريبي»، وكذلك مجلة «فضاءات مسرحية» التونسية التي توقفت منذ زمن، واستبدلت بدورية تهتم بشؤون المسرح مثل مجلة«دراسات مسرحية»، وهناك حالياً مجلة «كواليس» الإماراتية التي تصدر بشكل غير منتظم، وهناك مجلة لبنانية ومجلة عراقية توقفت منذ زمن أيضاً وغيرها، إلا أن هذه المجلات لاتشكل ظاهرة ثقافية مسرحية في الوطن العربي الكبير إذا ما قارناها مع الدوريات الأخرى التي تتناول الأجناس الأدبية وحتى الدوريات التي تهتم بالثقافة عامة لايشغل المسرح حيزاً ولو ضيئلاً من صفحاتها، كون نتاج العروض المسرحية،

لاتغطي بضع صفحات من أي تلك المجلات، فضلاً على أنها لاتصدر في مواعيدها المحددة، وبذلك تفقد عنصر المتابعة، أو قراءة العرض أهميته، في حال لم تنشر أثناء عرض المسرحية.

من الطبيعي أن نتناول بالحديث هنا عن نقد العرض المسرحي دون التطرق إلى نقد النصوص المسرحية، ليس بمعناه الأدبي، بل من جانب إمكانية عرضه على الخشبة، كون النقد المسرحي، يتضمن نقد العرض المسرحي، ونقد النصوص، بما فيه النصوص التي لم تجد طريقها إلى الخشبة أثناء عملية النقد والتعليق والشرح والتحليل.

ومصطلح النقد يتضمن إشكالية، فهو قد لايكون مفهوماً لدى الكثيرين ممن يعتبرون أن النقد، تشهير وتجريح وما إلى ذلك من الصفات التي تدغدغ غرور كاتب المقال، أو تخدش موهبة الكاتب أو المخرج، وكأن الناقد يحمل بندقية ويصوب فوهته باتجاه صاحب العمل، وليس باتجاه العمل الفني، ولماذا يحمل بندقية، ولا يتسلح بالمعرفة؟ لذلك أرى أنه من الأسلم أن نطلق عليه مفهوم (القراءة) أو غير ذلك من المفاهيم غير الملتبسة، والنقد ليس كشف العيوب والثغرات والهفوات في العمل الفني، أو ربما الأخطاء الشنيعة فحسب، بل يتضمن مفهوم الجمال والقبح، وإظهار مكامن القوة والضعف، وقوة الإقناع وصدق الأداء، وإيجاد مسوغات الأحداث الدرامية، وغنى الشخصيات، وحبكة الموضوع، والتشويق، هذا إذا كانت المادة المراد تناولها نصاً مسرحياً يتم قراءته، قراءة غير أدبية أي لا تشبه قراءة الرواية أو القصة أو الشعر، لكن عندما يتعلق الأمر بنقد عرض مسرحي، فأعتقد أن النقد الحديث تجاوز كلمة النقد، وبات يطلق عليه قراءة العرض أو حتى قراءة اللوحة ... وقراءة العرض تختلف عن قراءة النص بهدف نشرها، اختلافاً جذرياً رغم أن القراءتين تكملان بعضهما، وتشيران القارئ أو المتفرج إلى المقولة التي طرحها كلاً من العرض أو النص، ربما تختلف المقولة في العرض عن المقولة في النص. وبالتالي قد يتحول النص إلى نص جديد مبني على نص قديم.

قراءة النص المسرحي تتوجه إلى قراءة أي نص أدبي آخر،كون الناقد تعامل قبل هذه المرة مع النص. كنص أدبي له مقوماته وخصوصيته، وقد تقترب هذه القراءة

من القراءة الأدبية، لكن ليست أدبية، بينما قراءة العرض المسرحي تختلف كلياً عن القراءة الأدبية، وهي قراءة فنية بحتة، تستخدم فيها كافة المعارف والمعلومات، ويحاول الناقد استحضار ما اختزنته الذاكرة الإنسانية حول أمور الحياة والمجتمع حسب ما ينتمي إليه نص العرض، وهي قراءة تشكيلية، جامعة تتناول كافة جوانب الحياة، بمعنى أنها تتناول أداء الممثل، والحركة الإيقاعية، ومقولة العرض، والخطط الإخراجية والحلول البصرية وأسلوب العمل. ومن المفترض أن لا تتناسى هذه القراءات مكملات العرض المسرحي التي تتكون من الديكور ويسمى في النقد الحديث(السينوغرافيا) وتتضمن الإضاءة وألوانها، والأزياء وألوانها وبهرجتها ومدلولاتها وانتماءها إلى الأحقاب والعصور والبيئات، والماكياج والأقنعة إن وجدت في العرض، والموسيقى الدرامية وخصوصيتها، وحتى أنها تهتم بالبروشور(الكراس المرافق للعرض) والاكسسوارات، وكل ما يتعلق بالنشاط المسرحي منذ بدء العرض وحتى الانتهاء منه، وغالباً يعتبر الناقد أن العرض يبدأ عندما يخطو عتبة المسرح، حيث اللوحات ومعرض كتب مرافقة ماقبل العرض.

هنا قد نوافق المجموعة التي اعترضت على النقد الذي يكتب في الصحافة اليومية كونه لا يهتم بالعناصر المتممة للعرض المسرحي. وأغلب الأحيان لايأخذ في الحسبان أداء الممثلين إلا في كلمات فقيرة وساذجة مثلاً، هنا نجح الممثل في أداء الدور، أو فشل في تجسيده، أو أنقذ نفسه، أو التوافق بين الديكور والأزياء والموسيقى، دون التوغل في الشخصية والدور، ومعظم المقالات التي تنشر في الصحف تتناول عن سرد الحكاية أو ملخص للأحداث فقط دون التطرق إلى أسلوبية العمل، ومقولته ورؤية المخرج، «اعتاد النقاد المسرحيون في كثير من الأحيان الإشارة إلى الممثلين وعملية الإخراج بكلمات الذم أو المدح، وهم في الحالتين يكونون عاجزين عن إدراك مدلولات العرض وعناصرها الإبداعية، مغفلين أن المسرح كل لا يتجزأ، وأن النص ركيزة لا أكثر من عناصر المسرح ومفرداته» ص 8، ومن هنا نلحظ أن النقد(القراءة) يفقد مصداقيته من قبل مجموعة العمل، ومن قبل القارئ، وبالتالي لا يمكن الاستفادة منه، ويبقى العرض ماضياً دون أي تغيير، أو أثر، وأغلب الأحيان تنتسى المقالة المنشورة في نفس اليوم الذي نشرت فيه كما هي حال بعض العروض المسرحية تماماً، وأي مقال، أو

عرض لم يحدث ضجة بين أوساط المثقفين مصيره الإهمال، وقد يقول قائل، ليس النقد المسرحي وحده الذي استوطنته آفة الكسل، بل الآفة أصيبت جوانب عديدة من الحياة الأدبية والفنية والاجتماعية والجمالية.

بالتأكيد لا يمكن لعرض مسرحي أن يفعل ثورة وليس مطلوباً منه، ولايمكن أن ينتزع متفرج الفضائيات والانترنت من مقاعدهم، لكن هل يمكن أن يلفت انتباه مجموعة ولو كانت قليلة؟، أو يحدث صدمة أو صرخة فنية بين أوساط المسرحيين أنفسهم؟.

إن مهمة الناقد أن يظهر السلبيات والإيجابيات في العمل الفني، ويعلن عنها ويربطها بالحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية للمجتمع، لأن هدف أي عرض مسرحي مهما كانت النتائج، هو التفاعل الاجتماعي الذي يحدثه المتفرج قبل الدخول إلى العرض، والتأثير الذي يؤثر فيه بعد الخروج منه.

من هنا اختلط الحابل بالنابل، وبات النقد المسرحي مباحاً لكل من ليس له عمل، وبالتالي أصبح فناً مشاعاً تنتهك حرمته من قبل أي عابر سبيل، وربما يتحول العابر إلى مستوطن، وإذا كنا نفهم معن النقد المسرحي الشتائم وصب اللعنات وكيل المديح للأصدقاء فهذا يدخل في باب الفضائح وتصفية الحسابات أو التربيت على الظهور وتوزيع المجاملات، إن لم نقل الشهادات، كون المادة النقدية(مجازاً) تكتب بصيغة الكيدية والثأرية أحياناً بهدف النيل من المخرج أو من ممثل ما في الفرقة، أو من فكرة تؤرقه، أو ربما نشر الإشاعة والترويج عن ما فعله صديقه. ويرى البعض أن تسمية النقد المسرحي تشمل مجالات متنوعة ومتعددة، فالنقد كما ترى الدكتورة ماري الياس هو كل أنواع الكتابات والنشاطات الإعلامية من نصوص وعروض، وتعريف بالكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين والفنيين، وكذلك يشمل الأبحاث التي تصدر في كتاب، ومقابلات وحوارات. في البداية اتخذ النقد منحنىً تعليمياً وتقييمياً ثم استعادت مكانته الاجتماعية بين الأجناس الإبداعية الأخرى. لقد استعادت اللغة المسرحية مفرداتها من سائر العلوم الإنسانية وأصبحت تشكل بنيتها.

كانت الصحف تفرد صفحاتها للأدب والنقد الفني والأدبي، وصارت تهتم بنشر أخبار المسرح والأعمال التي تكتب وتقدم، وقد برز هنا الناقد المسرحي المختص

في مجال الصحافة، في البدء اتخذ النقد المسرحي الصحفي منحىً إعلامياً تفسيرياً، ومع ظهور الصحافة المختصة بدأ يلعب النقد الصحفي دوراً بارزاً في تطوير المعرفة المسرحية.

فالنقد المسرحي يتوجه إلى الجمهور الواسع دون السعي إلى الدخول في التفاصيل والتحليل المعمق مكتفياً بالعمل على بث المسرح وأخباره وترويجه بلغة نقدية تفهم من قبل عدد كبير من المتفرجين.

لاشك أن النقد المسرحي في الصحافة لعب دوراً ثقافياً إعلامياً تفسيرياً، وهو يعتبر جزءاً من المهمة الثقافية التي تدخل في نطاق الخدمات التي تقدم إلى المتفرج كوجبة ساخنة، وتكون تابعة لسياسة الصحيفة، وعن طريق وسائل الإعلام واسعة الانتشار، وتقدم مادة تعريفية لا يستهان بها، وتأثر هذا النقد بانتشار وسائل الإعلام وصارت عملية يختص بها الصحفيون فتحول من تفسيره للعمل والاستعراض إلى تقويمه سلباً أو إيجاباً إلى عملية لها دور ثقافي، ومع ظهور مهنة الإخراج المسرحي، أخذ هذا النوع من النقد الصحفي يلعب دوراً هاماً، لأنه يحاول قراءة النص الذي ينتجه المخرج، وأصبح النقد الصحفي تقليداً ثقافياً مهمته مواكبة الحركة المسرحية، فهو يعلن عن عرض أو مسرحية، ويعرّف بها الجمهور فور ظهورها حتى أننا نجد أن أول المدعوين لعرض الافتتاح في المسارح الكبيرة والتي لها شأن حضاري هم الصحفيون المختصون الذين يحضرون المتفرج للقاء الحدث المسرحي الهام، وهم يحاولون الإحاطة بالحدث من عدة جوانب(مقابلات، تفسيرات، شروح...) لهذا نلحظ أن الصحافة لعبت دوراً مهماً في هذا الصدد في الدول المتقدمة إعلامياً.

نلحظ هنا وجود متابعات صحفية قصيرة وأخبار عروض رافقت تجربة المسرحيين الأوائل، وكان يكتبها بعض الصحفيين في الصحف والمجلات، وقد غلب عليها طابع المجاملة والمديح على حساب القيمة الفنية والجمالية للعمل المسرحي، وحدث تطور في المادة الصحفية في ما بعد، إلا أنه لايوازي التطور الذي حققته حقول الإنتاج الأدبي الأخرى.

كل ما كتب ونشر في الصحف كانت تقترب من الانطباعات والمواقف الأيديولوجية، فضلاً عن جعلها حقلاً للكليشهات المتراكمة، إلى مرافعات قانونية

تكيل اتهاماً أو مديحاً، وبالتالي لا تفيد العملية النقدية، هناك أحكام قيمية تطلق على صدر الصفحات، ولإطلاق بعض الاتهامات إلى مجموعة العمل وكأنه يوجه الأسئلة القطعية إلى المتهمين بجريمة القتل.

غالبية النقد المسرحي في الصحف هي متابعات نقدية سريعة، وغالباً تفتقد إلى الرؤية والمنهج وتتمثل بنزوعها إلى التناول الذي تحكمه المزاجية التأثرية والثأرية أحياناً وأخرى الكيدية، وأحياناً تنطوي على بعد التأثري والانطباعي والانفعالي، وإعطاء الأولوية للعرض المسرحي متغافلاً الجهود الأخرى في العرض، وعدم ربطه بالواقع الثقافي والاجتماعي والافتقاد إلى مرجعية الواقع.

بما أن الفن لايقوم على عنصر الجمال فحسب، بل يعتمد أيضاً على الوظيفة الاجتماعية والتاريخية للفن، وبمن أن فائدة الفن هي في قدرته على تسجيل حياة الإنسان، وثقافته وعلى تخزين تجربته بهدف التطور، فالنقد المسرحي يكمل خصوصية المسرح ووظيفته الاجتماعية، ويهتم بتاريخ المسرح ويمكن اعتباره أساس هذا التاريخ كون الكتابة النقدية هي الشيء الأكثر بقاءً من العرض لأن، المسرح له أهمية تاريخية، وأهمية جمالية، ومهما كانت صفة النقد المسرحي فهو يقوم بدور الإعلام الذي يعتمد على التعريف والشرح والتفسير وايصال الفكرة عبر وسائل وقنوات عديدة.

إن مهمة النقد إيجاد قراءة منطقية للقيم الجمالية والاجتماعية في العرض ومساعدة القارئ في كشفها أو تسليط الضوء عليها، وترسيخها أو تغيرها، وطالما أن النقد يتوجه بالدرجة الأولى إلى القارئ والمتفرج كونه يضيء جوانب العمل، فمن الضروري أن يكون هذا النقد قادراً على إقناع المتفرج والقارئ إلى درجة عالية جداً.

الناقد هو متفرج بامتياز ويمثله في لحظة عملية استقبال العمل المسرحي وتالياً يحدد مكامن القوة الجمالية والفكرية، ومن نافل القول إنه يملك رؤية وتقاليد عملية الإنتاج المسرحي من كونه يمتلك خبرة وموهبة، ليقوم بتقويم العمل وتوضيح بعض الدلالات التي تكون غائبة عن ذهن المتفرج وفي حال قراءة النص بهدف النقد والعرض في صحيفة، فغالباً تكون قراءته مختلفة ومغايرة.

المراجع:

1ـ سوسيولوجية المسرح .الجزء الأول، جان دو فينو، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق، 1967.

2. تشريح الدراما، مارتن إسلن، ترجمة أسامة منزلجي عمان، الأردن، 1987.

3. تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، ترجمة بهيج شعبان، دار عويدات، بيروت، 1985.

4. طفولة الفن، سارة كوفمان، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة ، دمشق.

5. لذة المشاهدة، محمد مؤمن مجلة (فضاءات مسرحية)، تونس

6. عيوب التأليف المسرحي، وولتر كير، ترجمة عبد الحليم بشلاوي، القاهرة، مكتبة الفنون الدرامية. 7. تشريح الدراما، مارتن إسلن ، ترجمة غازي منافخجي، دمشق.

الفهرس

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٠٨

سعر النسخة داخل القطر ١١٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٢٢٠ ل.س